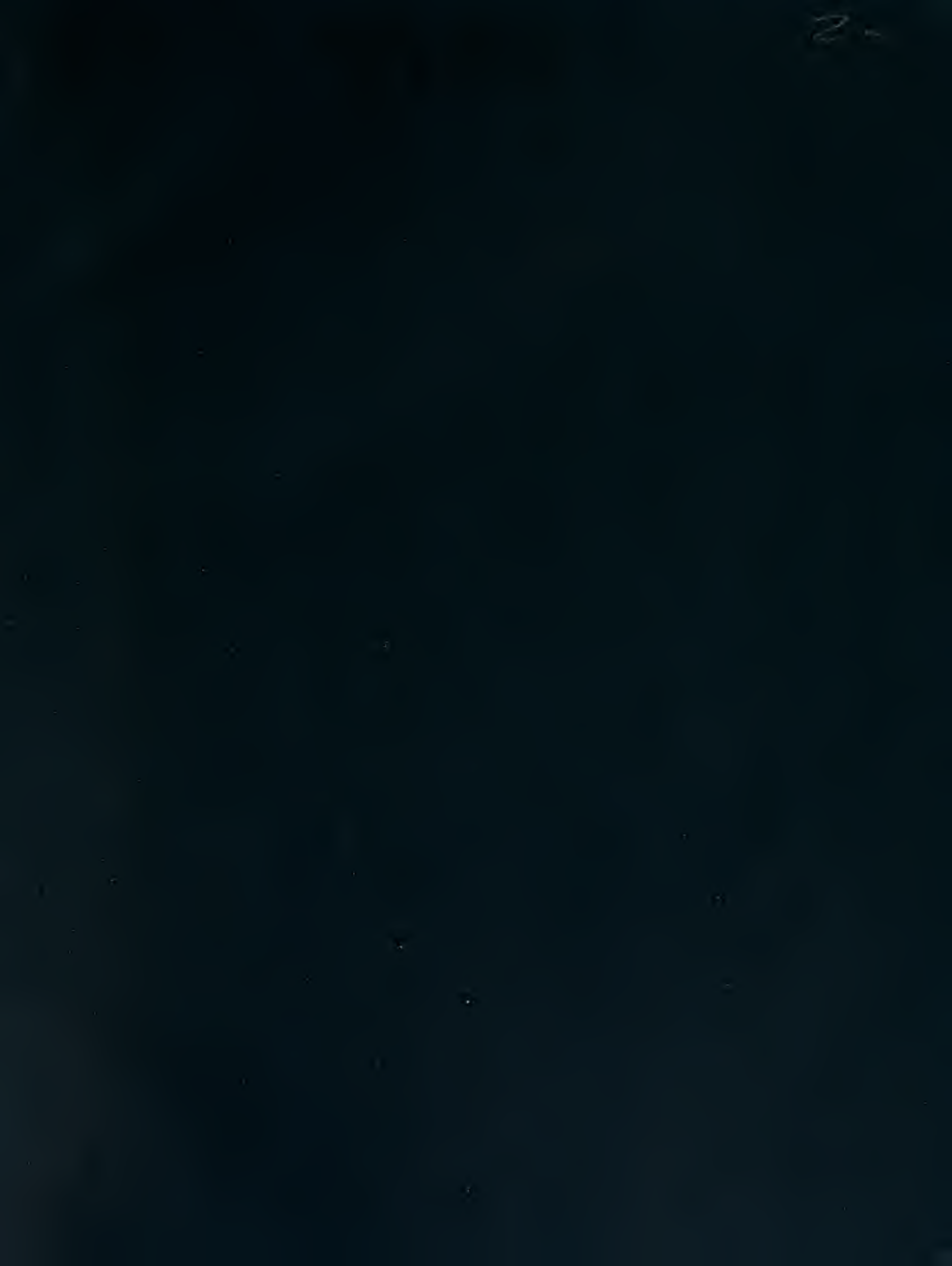
A 000 653 308 7
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



FRIEDRICH MÄRKER

LEBENSGEFÜHL UND WELTGEFÜHL

DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN



MÄRKER / LEBENSGEFÜHL UND WELTGEFÜHL



Phot. F. Bruckmann A. G., München

Marées Die Hesperiden. Rechtes Seitenstück *(Abb. 1)*

FRIEDRICH MÄRKER

LEBENSGEFÜHL UND WELTGEFÜHL

EINFÜHRUNG IN DIE GEGENWART UND IHRE KUNST

MIT 48 ABBILDUNGEN



DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

Den Druck des Textes sowie der Bilder besorgte die Buchdruckerei
Emil Herrmann senior in Leipzig
Copyright 1920 by Delphin-Verlag, Dr. Richard Landauer, München

INHALTSVERZEICHNIS

ABBILDUNGSVERZEICHNIS



DEN MÜNCHNER FREUNDEN

AN DIE JUNGEN DICHTER

Lieben Brüder, es reift unsere Kunst vielleicht,
Da, dem Jünglinge gleich, lange sie schon gegärt,
Bald zur Stille der Schönheit:
Seid nur fromm, wie der Grieche war!

Liebt die Götter und denkt freundlich der Sterblichen!
Haßt den Rausch wie den Frost! Lehrt und beschreibet nicht!
Wenn der Meister euch ängstigt,
Fragt die große Natur um Rat!

FRIEDRICH HÖLDERLIN

GRUNDLAGE

Der Mensch, das Wesen zwischen Himmel und Erde ist eine Dreiheit von Kräften.

In seinem Körper wirkt die begrenzende Schwerkraft der Erde, in seinem Geist wirkt die Allkraft der Sonne und in seiner unfaßbaren Tiefe ruht, beiden, Körper und Geist, Leben gebend: die Seele.

Diese Dreiheit zur Dreieinheit zu machen ist der Sinn der Vereinigung von Mann und Weib, ist der Sinn aller Geburten.

Denn nicht der Mann, der überwiegend geistige, und nicht das Weib, das überwiegend sinnliche, sondern die Frucht, die aus ihnen Beiden geboren wird, das Kind, das weder Mann noch Weib, das über ihnen beiden ist: das Dritte bringt die Vollendung.


DER MENSCH

Als das Chaos sich, Kosmos zu werden, in Körper und Geist geschieden hatte, als Tag und Nacht, Wasser und Land, und Himmel und Erde geworden war, lag der Mensch bei den Tieren über der Erde.

Doch sein Auge traf den Himmel und seine Stirne wurde, wie der Affe nach Baumfrüchten springt, emporgezogen in das allweite Blau. Aufrecht stand er, in der Erde wurzelnd und auf seinem Haupte den Himmel tragend.

Aber noch war er wie die Birken, die zu seiner Seite standen: ein blutdurchkreistes Geäst. Noch war des Himmels Blitz nicht, Flammenmeere entzündend, in seine Tiefe geschlagen. Ein stehendes Tier, ging er zwischen Gestein und Gesträuch und wußte nicht, warum es ihm gegeben war, frei sich über die Erde zu regen und doch wie die Bäume über Horizonte zu ragen. Er sah die Weite des Himmels, doch wenn er die Augen schloß, war es eng und dunkel um ihn.

Noch war der Himmel nicht in seine Seele gefallen.

Es ging der Mann mit dem Weibe dahin und lachte über das leuchtende Blond ihres Haares wie er Früchte begehrte und wärmende Felle. Nicht wie die Sonne, die nachts ihre zärtlichsten Boten, die Sterne, aussendet, — kein ewiges Leuchten war ihm das Weib, sondern ein Licht, das verlöscht, wenn es ferne.

Aber dieser Weltentag, da die Erde traumlos und schrecklos sich selbst genügte, verlosch und der Himmel rüstete sich, daß der Weltengeist im ersten Donner zur Erde spreche.

Und das blitzflammende Wort des Himmels warf den Menschen zum Tier auf die Erde nieder.

Er hörte des Weltgeistes Stimme mit der Bäume rotlohenden Zungen sprechen, und Ahnung, daß etwas bestehe, das größer als die Kraft seiner Sinne, wurde in seiner Seele entzündet.

Der Baum, der ihm bisher ein Geschaffenes nach dem Maß aller Geschöpfe, wurde ihm nun, da er im Sturm Worte anderer Sprachen geraunt, da er im Flammenmeer der Blitze zu gigantischen Höhen emporgewachsen war, — zu einem Wesen übernatürlicher Art.

Der Mensch ahnte das unfaßbare Leben in allen Dingen, war aber noch weit von dem Bewußtsein entfernt, um die Zweiheit von Wesen und Erscheinung zu wissen.

So wuchs ihm, in chaotischer Unklarheit, Allkraft und irdischer Körper in Eines zusammen: die Erscheinungswelt nahm übernatürliche Größen an.

Die Bäume, die Quellen, das Feuer, die Berge, der Blitz wurden zu Riesen.

Nicht die geistige Kraft wurde versinnbildlicht, sondern die körperliche Wirkung.

Aber das Weltengewitter der Seele verrauschte. Die Bäume, die, Flammengarben zerteilend, ins Wolkenmeer gewachsen waren, und die Felsklüfte, von jagenden Stürmen durchdröhnt, und die Tiere, mit offenem Rachen durch Ströme flüchtend, als wollten sie das Grauen aus ihrem Leibe brüllen, — Bäume, Gebirge und Tiere lagen beruhigt unter wolkenlos-blauem Himmel.

Da hob der Mensch, lauschend, ob neue Stürme über ihn brächen, die Stirne aus ihrem Niedergeworfensein und sah die Natur, die zitternde Ahnung des Alls ihm ins Riesenhafte gezerrt hatte, in faßbarer Begrenzung, groß und doch vertraut, wie ein Mantel, der für den Menschen geschaffen wurde, vor sich liegen.

Kaum noch zögernd hob er das Knie aus zerworfener Knechtschaft und schritt dahin zwischen Bäumen wie zwischen Brüdern.

Die Schleier der Furcht vor dem Unbekannten waren von seinem Auge gesunken und er sah alle Dinge in ihrer wirklichen Größe.

Und er sah, daß es ihm allein von allen Geschöpfen gegeben sei, aufrecht zu stehen wie die Bäume und über die Erde zu schweifen wie das Tier. Vermochte er nicht wie des Gewitters Sturm Donner von den Bergen rollen zu lassen und Feuerbrände aus Steinen zu schlagen.

Aber noch lag das einstige Zerbrochensein zu nahe in seinem Rücken, als daß er sich mehr denn als Erwählter unter Brüdern hätte fühlen können.

Zwar war der Aufflug des Bewußtseins, der ihm das große Geheimnis der durch die Natur gebreiteten Seele offenbaren sollte, zurückgesunken wie ein hochgeschnellter Stein von hartem Gewölbe fällt, aber ein Rauschen der Flügel war in ihm, klingend, zurückgeblieben und ließ ihn das Göttliche in allem Geschaffenen ahnen, sodaß er mit keuscher Demut in die Natur trat.

So war der Mensch einig mit dem All der geschaffenen Welt.

Wenn er die Einzelwesen der Bäume, der Tiere und Quellen sah, so fühlte er sich verbunden mit ihnen, denn er ahnte unbewußt die göttliche Kraft, die in ihnen wie in ihm wirksam ist.

Und da er noch nicht um den Zwiespalt zwischen der ewig ungeteilten und einheitlichen Kraft des Geistes und der nach Einzigkeit strebenden Kraft der vom Geiste durchlebten Materie wußte, konnte er ohne Widerstreben den ewig zufälligen Körper als ein Göttliches ansehen.

Er verehrte die Erscheinungswelt als ein Göttliches, — und verehrte das Göttliche im dionysischen Rausch der Sinne.

Und wo je der Zwiespalt von Erscheinungswelt und lebengebender Kraft sich aufzutun drohte, wo sich ihm, wie in der Frage nach dem Ursprung des Lebens, der Kreis nicht schließen wollte, da übertanzte er ihn, indem er für die unbekannte Ursache ein zweites Wesen: einen Gott setzte.

Und zwar bildete er die Götter, da auch er wie der primitive Mensch noch so sehr im Körperlichen gebunden war, daß er sich nur Körperliches vorzustellen vermochte, als körperliche Wesen.

Er unterschied sich hierin vom primitiven Menschen nur dadurch, daß der primitive Mensch, niedergebrochen von dem Unerklärlichen, die Götter außer alle Verwandtschaft mit der natürlichen Körperwelt zu rücken gesucht und daher als unnatürliche, riesenhafte Körper gebildet hatte, während er, der antike Mensch, im Gefühl, das einzige Wesen zu sein, das bewußte Wirkungen zu entsenden vermochte, sie nach seinem eigenen, verschönerten Maß bildete.

Statt also die Welt in Körper und Geist zu zerlegen, schuf er eine zweite Körperwelt als Anfang und Ende der ersten.

Damit war er allem Zwiespalt entgangen. Alle Dinge waren ihm brüderlich verbunden, da hinter allen ein menschenähnliches, göttliches Wesen stand.

So war die Natur: Vielheit und doch Einheit.

Die Vielheit der Geschöpfe und die Einheit durch die Verwandtschaft der Schöpfer.

Aber woher kam es, daß die Götter, deren Erscheinung menschlich war, ewig lebten?
Von den goldenen Früchten, die ihre Speise bildeten?

Wer aber hatte diese Früchte erschaffen? Was gab ihnen die ewige Kraft? Die Erde, aus der sie wuchsen; der Himmel, in dem sie blühten?

Dann mußte etwas in Himmel und Erde sein, das über den Göttern stand. Ein Ewiges, das Göttern und allem Geborenen Leben gab.

Die entsunkene Ahnung stieg auf und trieb den Menschen in quälendes Suchen nach den letzten Gründen.

Ein Wanderer, wie Sturmwind über die Erde schweifend, wurde der Mensch.

Aber noch war sein Bewußtsein so sehr in Körperliches gebannt, daß er glaubte, sein geahntes Ziel, die Seele, unter uralten Bäumen als sichtbares Wesen, als Nornen zu finden, bis endlich, in ruhender Verzweiflung vergeblichen Suchens, das Ohr taub wurde für die Sprache der Materie und die Stimme der Seele aus den Dingen zum Menschen zu dringen vermochte.

Erste Ahnung, daß in der Erscheinungswelt selbst das gesuchte Ziel ruhe, ließ ihn die Arme öffnen, das innerlich Geschaute zu ergreifen; doch statt der Seele erfaßte er die harte, undurchdringliche Materie.

Noch hinderte ihn die Erdenschwere seines aus toter Materie belebten Körpers, sich der Erscheinungswelt zu nähern, ohne die Ahnung der einwohnenden Seele zu ertöten.

Noch übertönte der Rhythmus des Blutes die Sprache der Seele. Noch überstrahlte der Erdfeuer Brand das weiße Leuchten himmlischer Sterne.

Nur in Stunden, da Tiere und alle Sinne schliefen, in der Wüste gestaltloser Einsamkeit und des Träumens gegenstandbefreiten Flügen vermochte der Mensch die ersehnte wortlose Stimme zu vernehmen.

So erstand die Sehnsucht nach körperlosem Sein.

Da der Mensch noch nicht gelernt hatte, das Tier in seinem Körper zu beherrschen und zu ertöten, kam er zur Feindschaft gegen den Körper selbst.

Statt sich aus der Verwandtschaft mit dem Tiere zu lösen, wollte er sich selbst um dieser Verwandtschaft willen vernichten.

Wie der primitive Mensch in unbewußter Ahnung einer Kraft, die größer als alles Menschliche, riesige Gebilde erbaute, vor deren Übermaß er nichtig war, so verneinte sich der gotische Mensch aus dem Bewußtsein um den *ewigen* Geist und den *irdischen* Körper.

Aber während der primitive Mensch, nicht wissend um die Seele, das Übermenschliche in ungeheurer Körperlichkeit gesehen hatte, glaubte der gotische Mensch, verzweifelt an dem ewig wachen Tier, das Göttliche außer aller Körperlichkeit, als Geist *an sich* zu finden.

Der Mensch wurde ein Strebepfeiler zwischen Himmel und Erde.

Ein wogender Brand wurde der Mensch.

Ahnung befreiter Allweite legte den Funken an den

Körper, daß das weiße Leuchten der freiwerdenden Seele aus ihm loderte.

Hallend stürzten die letzten Balken nieder; des Blutes roter Qualm verrauchte und aus der Stille beendeter Katastrophen hob sich die weiße Wolke der Seele.

Der Geist begrüßte die verwandte Allweite.

Triumphierend ließ er, hallende Antwort erhoffend, die Flügel seiner Worte ins Grenzenlose der Himmel aufsteigen.

Doch sie entrauschten wie Sturm über unfruchtbaren Wüsten.

Jn sich selbst aber hörte der Mensch wie unerwartete Posaunen aus unterirdischen Gewölben die Seele, die er bisher, da sie vom Blut überrauscht war, nur dumpf geahnt und außer sich gesucht hatte, die ersten Worte sprechen.

Da schwankte er wie ein Wanderer auf messerscharfem Krater.

Zu beiden Seiten lockte, verlockte das unendliche All des Geistes mit seiner grundlos tiefen und unfruchtbaren Bläue, mitten aber sah er den engen, schmerzlichen Weg: den Weg des im Endlichen unendlichen, im Faßbaren unfaßbaren Menschseins.

Aber noch verführte ihn die Sehnsucht, alles körperlich Begrenzte an sich niederzubrennen, um den eingeborenen, göttlichen Funken zum Flammenmeer werden zu lassen.

Da kamen die Worte der Seele klarer zu ihm und mahnten:

Du sträubst dich, aus dem Unendlichen, das dich göttlich macht, gelöst und endlicher Mensch zu werden.

Du willst dich auflösen im All, um wie der Gott zu sein, mit dem die Seele dich verführte, das Tier in dir zu überwinden.

Und doch ist deine einzige Rettung vor dem unfruchtbaren Ausgelöschtwerden, dein einziger Weg zur Erfüllung: der Weg zu dir selbst, zum Menschsein.

Nicht auslöschen sollst du dein Menschentum, sondern es weiten zu neuer, letzter Unendlichkeit: zum wahren Einswerden mit Gott.

Wie kannst du Säule im Tempel des Allgebäudes sein, solange du begehrst im Grenzenlosen der Urgesteine zu ruhen.

Nur in des Selbstseins Tiefe findest du höheres Sein, nur in des Menschseins Gründen findest du Gott.

Darum lasse die Rauschwolken verfliegen, wage an dein Inneres zu glauben.

Dann wird die Geburtsstunde des Menschen geschehen.

Denn bis dahin war dein Körper nur vom Körper geboren und dein Geist wußte nur, heimatlos, im Unkörperlichen zu schweifen.

Nun aber soll das Tier und der Geist untergehen in dem zum Kelch der Seele gereinigten Körper.

Am Anfang standest du am Rande des Tierreiches, dann wolltest du nur der Rand deines körperlosen Gottes sein, nun sollst du zu der dritten Stufe erhöht, sollst: Mensch werden.

Dein Leib soll die Wohnstatt des Geistes sein und dein Geist soll das Schiff deines Leibes erleuchten, daß sein seidenblaues Segel, ein Himmel für sich, dahingleitet in der Unendlichkeit, ohne das blaue Fluten abzuschneiden oder konturenlos im All zu verschwinden. —

Da entschloß sich der Mensch und sprach aus grübelnder Erkenntnis:

Das Tier muß überwunden werden, aber der Mensch ist der Spiegel, ohne den Gott nicht zu leuchten vermag.

Es ist Gotteslästerung zu hoffen, der Geist, die Seele läutere sich im Leben für ein körperloses All.

Vielmehr: der Geist läutert sich die Materie, um einen reinen Kelch zu haben.

Der Geist ist ewig rein als Wesenloses.

Er ist Nichts, weder warm noch kalt. Er kann nicht gekühlt noch erwärmt werden. Die Kraft ist ewig gleich.

Aber die Kraft vermag nur zu wirken am Nicht-Wesenlosen: an der Materie. Die Gottheit ist wesenlos und ist doch nicht, wo sie nicht zum Nicht-Wesenlosen wird, wie kein Gedanke lebt, ohne Wort zu werden.

Die Gottheit ist Werden.

Die Gottheit ist All.

Und daher wesenlos und gleichzeitig werdend, das heißt ins Nichtwesenlose gehend.

Die Gottheit ist ohne Erscheinung und ohne Name und doch ist sie nur, wo sie Erscheinung ist, wo sie genannt wird.

Daß sie, die Nichtseiende, alles ist, daß sie, die Bildlose, in allen Bildern ist, das ist ihr Wesenloses.

Wer in allen Bildern ist, der ist kein Bild. Aber da das einzelne Bild nicht Gott ist, ist das einzelne Bild etwas Ungöttliches. Die Gottheit wurde, als sie sich in Bilder gebar, vermischt mit Nichtgöttlichem. Ja, sie gab dem Nichtgöttlichen: der Materie erst Kraft, wirkend zu werden, — gegen sie aufzustehen.

Die Sehnsucht der Gottheit zu wirken, zu werden, aus Wesenlosem Nichtwesenloses und damit erst: All zu werden, führt sie in Kampf mit der Materie.

Alle Erscheinung ist träge, ist in ihrem natürlichen Zustand: ruhend (leblos, tot, sagt die belebte Materie: der Mensch). Auf Grund dieser Ruhe ist sie in sich selbst geschlossen, ohne Sehnsucht zur Weite: einzig.

Wenn nun die Gottheit mit ihrer wesenlosen, nirgends beendeten und nie ruhenden Kraft in die Materie eingeht, ersteht der Kampf zwischen dem zum All strebenden Geiste, zwischen der in alle Bilder verteilten und nach Verschmelzung aller Bilder in ein Bild strebenden Gottheit — und der nach Einzigkeit, nach dem Tod, nach dem Ich strebenden Materie.

Die Materie ist lieblos, ist ohne Drang nach dem Zweiten. Doch der Geist, der sie nun durchdringt, führt sie mit seiner Überredung in zweifacher Liebe aus sich zum anderen und zum All. Er gibt ihr die Lust, in einem Anderen aufzugehen, die zunächst nichts ist als die Lust des Leibes. Diese körperliche Lust soll den Weg bereiten. Aus der Liebe vom Mann zum Weibe soll die Liebe von Einem zu Allen werden. Die Materie soll immer mehr lernen, sich innerlich mit anderen Bildungen zu verschmelzen, damit in der Einheit aller Bilder wieder die Bildlosigkeit der Gottheit hergestellt werde.

Dieser Kampf, dieses Werden ist Sinn alles Lebens. Reinigung der Materie von ihrem Selbstsein, von ihrem In-sich-beharren ist: Ziel des Lebens. Jede Geburt ist Schritt zur Vollendung, ist eine beginnende Vergeistigung der Materie.

Jedes Leben ist weitendes Einsaugen des Alls, mehrendes Ausstoßen des Ichs, ist ein Aufwachsen zu seltenen Augenblicken, da die Materie ohne Trägheit und Selbstbefangenheit, da der Mensch ein Bild Gottes und doch konturenlos in die Bildlosigkeit der Gottheit gegossen.

Der Tod endlich ist Aufhören des Kampfes. Die Materie sinkt, wieder leblos, nieder, um in neuer Bildung voll-

kommener belebt zu werden. Der Geist entflieht zur neuen Geburt in neuen, reineren Körpern.

Dies Werden und Vergehen wird dauern, bis aller Geist sich in vollkommene Erscheinung gesetzt hat, bis aller Geist zu Bildern wurde, die konturenlos ins Bildlose geöffnet sind, — bis aller Geist vollkommene Körper fand, in denen seine Liebe nicht zum Kampf zu entbrennen braucht, in denen sie daher unerschöpflich zu walten vermag: vollkommene Körper, die in unendlicher Liebe in sich verschmolzen sind, — bis aller Geist zu Wellen wurde, die sich im Meere verbunden fühlen, zu Ähren, die wissend sind um den einen, allewigen Acker. —

Aber da die bloße Erkenntnis nicht die Kraft gibt zu wahrer Versöhnung, blieben Geist und Körper noch als mißtrauende Nachbarn in sich gebunden.

Der Geist entflatterte zwar nicht mehr, feindlich, über die Erde, aber er vermochte sich auch noch nicht, liebend, in die Gegenstände einzugeben. Er stand abwägend vor ihnen und urteilte, ob und wieweit sie wert seien, ihn aufzunehmen.

Seine Betrachtung der Erde, die ein liebendes Umfangen hätte sein sollen, war ein Urteilen und Scheiden in Gut und Böse. Und zwar war der Geist noch so sehr von seinem Hochmut besessen, daß er gut nannte, was ihm ähnlich war, was sich seinem Maß und seinen Gesetzen fügte: was vergeistigt werden konnte; schlecht, was sich nach des Leibes Gesetzen formte. —

Der geistige Mensch kam zu der regelgebenden Selbstgenügsamkeit des Ethikers, dem die Erscheinungswelt nichts weiter bedeutet, als ein Beispielvorrat, an dem er sich aussprechen und beweisen kann, bis er, verdorrt in der künstlichen Fernhaltung von allem natürlichen Werden und ursprünglichen Wachsen, das drohende Verlöschen erkannte und sich, verzweifelt, zurückstürzte in berauschende Sinnlichkeit.

Flucht vor seiner überhebenden Sucht des Messens, die seine Fruchtbarkeit unter starren Gesetzen ertötet hatte, warf ihn ans Aufgepeitscht-Maßlose, und Flucht vor der falschen Überlegenheit des stets unbeteiligten Verstandes trieb ihn, sich unbedenklich und überall-brünstig ans Sinnliche zu geben.

Ein nach ewiger Liebe Kranker stürmte er empor über die erkalteten Felsen und Gebirge, um sich, die Arme ge-

breitet, ins maßlose Meer der Erdfeuer zu werfen (Nordischer Barock).

Von Gluten der Tiefe umloht, sollte das vom Geiste versteinte Maß seiner Gebärden, seiner Worte und seiner Gedanken aufschmelzen; frei sollte glühen die vergrabene Seele und aus sich schwingen in das Werden und das Wachsen des wahrhaftigen Lebens.

Ebenso einseitig hatte der im Lebensgefühl befangene Mensch nur: schön genannt, was von Sinnlichkeit blühte, göttlich, was die in sich geschlossene Kraft des Leibes besaß, bis endlich das verleugnete Wissen um die Allweite das selbstgenügsame Maß seiner Linien und Bewegungen sprengte und sie ausbauschte zu überhängenden Formen, zu ausschweifenden Vorbauten und unebenen Kuppeln.

Wie der Geist begehrend geworden war nach der Heimat des Körpers und der Erde, so trieb Sehnsucht nach dem Fließen und dem Nirgendsbeendetsein den engen Körper, sich selbst zu zerbrechen und niederzuschmelzen. (Südlicher Barock.) — —

Ein wildes, ekstatisches Umarmen wurde der Mensch, ein brennendes Sichsuchen und Umschlingen von Körper und Seele.

DIE TRENNUNG IN MATERIALISMUS UND INTELLEKTUALISMUS

Aber noch konnte die schreiende Sehnsucht, daß die Umarmung zur Einheit werde nicht Erfüllung finden, denn noch war der menschliche Leib zu nahe am Rand des Tierreiches, noch der menschliche Geist zu nahe am körperlosen Gedanken.

So standen sich die Gegner, als der ekstatische Wille zur Versöhnung hinsank, feindlicher als je gegenüber.

Das Lebensgefühl wurde zur spielerischen, bewußten Nur-Sinnlichkeit (des Rokoko) und endlich, gelöst von aller seelischen Verbindung, zum Materialismus.

Und das Weltgefühl entstieg (in der Romantik) auf den Flammen der gegenstandbefreiten Worte immer tiefer und weiter, bis es, zu letzten Höhen gekommen, zum weißen, fast wärmelosen Leuchten des Intellektualismus wurde.

Der Materialismus ist insofern mit der Zeit des naiven Lebensgefühls (der Antike) verwandt, als beide sich am Körper, am Schein begnügen. Aber während im antiken Menschen die Seele, auch wenn er nur Körperliches zu bilden vermochte, unbewußt wirksam war, ist sie im Materialisten erschöpft.

Der antike Mensch ahnte die Seele und stellte sie in seinen Göttern als ein körperliches Wesen hinter die Wirklichkeit, — der Materialist sieht, da seine Seelenkraft erschöpft ist, tatsächlich nur den seelenlosen Körper, der sich nach zweckmäßigen, mechanischen Gesetzen bewegt.

Der antike Mensch liebte den Körper, da unbewußt seine noch verschlossene Seele zu dem ungeahnten Wesen in den Dingen strebte, — der Materialist vermag nur eine zweckhafte Teilnahme an der Erscheinungswelt zu nehmen.

Der antike Mensch war also, wenn auch unbewußt, innerlich mit dem All des Geschaffenen verbunden, — die Menschen der materialistischen Zeit sind wie Perlen, die von ihrer Seidenschnur fielen: alle getrennt. Der antike Mensch war zwar äußerlich Nur-Körper, innerlich aber mit dem All verbunden, — der Materialist ist tatsächlich Nur-Körper. Der antike Mensch war selbstbewußt und, wenigstens ahnungsweise, allbewußt, — der Materialist weiß nur um sich selbst und steht seiner Umgebung, die er nur in ihrer äußeren Andersart, nicht in ihrer inneren Verbundenheit zu erfassen vermag, gleichgültig, ja feindlich gegenüber.

Wie der Materialist nur das Körperliche zu erfassen vermag, so ist die Veranlagung des Intellektualisten einseitig auf das Nur-Geistige gerichtet. Wie dem Materialisten im Gegensatz zum antiken Menschen, so fehlt der Geistigkeit des Intellektualisten im Gegensatz zum Gotiker die Verbindung mit der Seele. Im Gotiker ringt die noch ins Sinnliche gebundene Seele nach geistiger Klarheit, im Intellektualisten aber ist die Seelenkraft wie ein See unter all zu heißer Sonne aufgesogen in den völlig unsinnlichen und unkörperlichen Gedanken.

Während der gotische Mensch in brennender Sehnsucht nach der Einheit aller Seelen die Dinge mit flammender Leidenschaft umfaßte und sie aufzüngeln ließ in ekstatischem Geöffnetsein, während der gotische Mensch sich also hingab an die Dinge, bis er mit seiner seelischen Liebe ihre Seele entzündet hatte, bleibt der Intellektualist stets in kühler Ferne von den Dingen, denn es fehlt ihm an der ursprünglichen Seelenkraft, die den Menschen hinreißt zur Tiefe der Erscheinungswelt. Er weiß zwar, im Gegensatz zum Materialisten, daß in ihm wie in seiner Umwelt ein Unfaßbares verborgen ist, aber er ist nicht durchpulst von ihm. Er fühlt die Seele nicht, sondern sieht nur ihre Erscheinungsformen: die psychologischen Gesetze.

Diese Gesetze zu beobachten und in Verbindung zu setzen ist seine Teilnahme an den Dingen. Während der Gotiker im Mitleiden mit dem Schmerz eines Menschen in Seelen-

ekstasen aufwuchs, besteht des Intellektualisten Anteilnahme darin, sich mit dem Verstand in den Schmerz einzudenken und ihn in seinen Schwankungen zu beobachten.

Er nimmt an allem teil, ohne doch je beteiligt zu sein. Er erkennt die innere Verbundenheit aller Menschen mit ihm, ohne doch die Fähigkeit zu haben, sich an einen einzigen Menschen hinzugeben.

Er sieht und verkündet das Ziel einer Alleinheit des Menschen und entbehrt doch der seelischen Kraft, die den Menschen in Liebe an den Menschen bindet. Ja, seine reingeistige Veranlagung empfindet die nur durch Jahrtausende sich entwickelnde Wirklichkeit so sehr als störend, daß er, ungeduldig, in Haß entbrennt.

So steigt er, überdrüssig der ewig unfruchtbaren Anteilnahme, in immer kühlere Einsamkeiten auf. Wie das Moos, das die Abhänge der entwachsenden Gipfel bekleidet, um sie vor der letzten Härte zu schützen, allmählich zurückbleibt, so sinkt die letzte Blutwärme des Irdischen, die ihn mit den Menschen verband, aus ihm, sodaß er zur Starrheit der Gipfelgletscher verhärtet.

So ist der Mensch der Gegenwart, der Materialist und Intellektualist, in Lieblosigkeit und Unfruchtbarkeit gebunden, — bis drohendes Ersterben ihn zurücktreibt, die allverbindende, fruchtbare Tiefe in sich aufzureißen: die Seele, deren Mitte ein wogendes Flammenmeer, deren Ränder aber Himmel und Erde, Geist und Materie sind.

Im Wissen um die wahre Vollendung, durch die Umwege und Irrtümer der Jahrtausende gewarnt, verkündet seine Stimme:

Der Leib ist die Erscheinung übersinnlicher Urkräfte, — ist geheiligt als Kelch, als Name der Gottheit.

Diese irdische Schale zu durchleuchten, die Namen immer reiner tönen zu lassen, ist des Werdens Sinn und der geistigen Kräfte Ziel.

Und des Leibes Sinn ist es, dem Geiste Wohnung zu geben, ihn wirkend, sichtbar werden zu lassen.

Die Fahne ist leblos ohne den Sturm, — der Wind bleibt wirkungs- und zwecklos ohne die Fahne, die er zu bewegen, an der er aufzutönen vermag.

Die Blüten und Bäume bedürfen der Sonne um zu leben, — und der Sonne Licht bedarf der spiegelnden Meere und der Schneegefilde, der Diamanten und des Menschenauges.

DIE KUNST

DAS UNGEISTIGE LEBENSGEFÜHL UND DIE AHNUNG DES WELTGEFÜHLS

Solange der Mensch nur den Körper sah und nicht zum — wenigstens ahnungsweisen Erlebnis der Kraft und Schönheit in ihm gekommen war, fühlte er keinen Drang, die Erscheinungswelt in der Kunst neu zu schaffen.

Erst als — am Morgen der aufsteigenden Seele — des Menschen Auge für Stunden hellsehend wurde für die unendliche Tiefe und Weite der Dinge, erwachte in ihm der Wille, der alltäglichen Körperwelt eine zweite, die vom Göttlichen erhöhte Körperwelt gegenüberzustellen.

Da er aber noch nicht zum Bewußtsein der Zweiheit von Körper und Geist erwacht war, formte er nicht das Göttliche an der Erscheinungswelt aus, sondern suchte die Erscheinungswelt selbst, — durch das Starre und Unnatürliche ihrer Formen und Masse — als ein Übernatürliches: Göttliches darzustellen.

Die Erscheinungswelt, an der sich, unbewußt, seine Seele entzündete, wurde ihm die Allmacht, der er die ersten Kunstwerke, Bilder von übernatürlicher Körperlichkeit nach Art der Sphinx, erbaute.

Wie blasse Frühlingssonne lächelt die Seele um ihre Augen, doch die Sinnlichkeit bemächtigt sich dieser aufstrahlenden Wärme und läßt sich zu der wuchernden Fruchtbarkeit beleben: riesenhafte Körper zu bilden.

Das Lebensgefühl herrscht, tyrannisch die Ahnung des Weltgefühls zu seiner Thronstufe zwingend (Abb. 2).

DIE UNBEWUSSTE EINHEIT VON LEBENSGEFÜHL UND WELTGEFÜHL

Als der Mensch aber durch Erfahrung und Gewöhnung selbstbewußter geworden war und die Umwelt nicht mehr aus seiner knienden Demut ins Übernatürliche verzerrt sah, fiel die Sucht nach dem Maßlosen von seinen Kunstwerken und er begann seine tiefsten Stunden in Worten und Körpern auszusprechen, die dem Alltag brüderlich verwandt und doch aller Alltäglichkeit (durch einen Abglanz des Unendlichen) entrückt waren.

Das am Anfang der Zeiten tiergebundene, seelenlose und daher unschöpferische Gefühl für das Maß und die Form der Erscheinungswelt: das Lebensgefühl erwachte — von der Seele unbewußt belebt — zur Fruchtbarkeit.

Die vollkommensten Schöpfungen dieser Entwicklungsstufe zeigt die homerische Epik und die antike Plastik.

Sie sind Gestaltung des Sichtbaren. Ihre Schönheit, ihr Ausdruck ist in der Linie, in der körperlich-faßbaren Form begründet. Das Auge wird in gleichmäßiger Anteilnahme über alle Erscheinungen geführt, kaum daß an einer besonderen Stelle der Fluß breiter, langsamer gleitet.

Die Formung ist bestimmt von der Körperlichkeit des Gegenstandes, seiner Schönheit und Größe, und strebt nirgends — dies entscheidet — nach der Erfassung eines Geistigen (Abb. 3).

Sie zeigt nie die nackte, zur Tätigkeit erregte Seele des Schaffenden.

Die neue Kunst hingegen gibt die sichtliche, die ins Bewußtsein aufgestiegene Anteilnahme der Seele. Wo diese im Schweifen über Erscheinungen zum wissentlichen Erlebnis entflammt, setzt die moderne Formung ein. Sie geht nicht — im Nichtwissen um den Unterschied zwischen Schein und Sein — über den Körper wie über ein Göttliches hin, sie wühlt sich vielmehr in den Körper wie in einen hemmenden Wall ein und sucht ihm den nackt-aufspringenden Funken des Geistes zu entschlagen (Abb. 4). Die Stelle, wo dem Körper die Seele entflammt, gibt dem Kunstwerk eine Mitte (in Rodins „Kuß" die Hand), der alle übrigen Teile untergeordnet sind.

Um der Seele Leuchtkraft willen werden einzelne Stellen im Dunkel vernichtet, während die Antike — ganz in der unbewußten Einheit von Schein und Sein ruhend, nur den Schein, den Körper formend — alle Teile mit gleicher Klarheit und Sichtbarkeit ausbildet. Für sie gilt es nur: die Materie zu formen, — Rodins und aller modernen Kunst Aufgabe ist: den Stoff zum Träger der seelischen Kräfte zu bilden.

Der antike Stil ist plastisch, der moderne malerisch, denn das Plastische ist Formung des aus dem Ganzen zu eigenem Leben Gelösten, des vom Unendlichen nur unbewußt Durchströmten, — das Malerische hingegen ist der bewußte Ausdruck des im Begrenzten fließenden Unendlichen, der durch das Körperliche sprechenden Seele. —

So hat bei Homer der Stoff seine eigene, — die eigentliche Bedeutung. Er wird, auch wo er Verkörperung eines

seelischen Vorgangs ist, nicht anders gestaltet, als sei er an sich aller Sinn.

Das Geistige ist nirgends als Selbstwert, als Körperloses, Unendliches gestaltet, es bleibt vielmehr überall in begrenzte, plastische Handlungen und Tatsachen gefaßt, und steigt — wie aus dem Geschehen des Lebens — nur unbewußt auf.

Homers Dichtung beschränkt sich daher auf die Darstellung einer Handlung, einer Tat. Die jüngste, vom antiken Lebensgefühl am weitesten entfernte Kunst hingegen sucht den Sinn — unter möglichster Ausschaltung alles Tatsächlichen — sie sucht den Geist an sich zu gestalten.

Bei Homer ist die Szenenfolge rein durch den darzustellenden Stoff, in der jüngsten Dramatik hingegen rein durch den Sinn verknüpft.

Homer gestaltet die wesentlichen, sorgfältig durch Übergänge verbundenen Punkte der Handlung, die jüngste Dichtung hingegen gibt nur Bruchteile eines realen Geschehens und sucht an ihnen, wie Bogenlampen an dürrem Metallfaden, das unendliche Licht der Seele aufleuchten zu lassen.

Bei Homer macht die Tat den Charakter, sie ist der Brennpunkt, aus dem sich die Dichtung weitet. Die jüngste Dichtung dagegen schöpft aus dem Unendlichen des Lebens, das sie zum Charakter eines oder mehrerer Menschen verengt und durch eingestreute Begebenheiten sinnfällig macht, wie man die Weite einer Ebene dadurch gestaltet, daß man die unendliche, eigentlich ungestaltbare Fläche durch einen Baum, einen Felsen überschneiden läßt.

Die Kunst des antiken Lebensgefühls gibt im Kampf der

Schwerter und Körper ein Bild des Lebens, die jüngste Dichtung gestaltet den Zusammenstoß feindlicher, — bewußter Geisteskräfte und läßt daran den ewigen Urgrund des Lebens aufflammen.

Die Form der Homerischen Dichtung ist geschlossen wie eine reife Frucht, die Form der neuen Kunst dagegen ist eine äußerlich zerbrochene, innerlich aber gebundene Folge einzelner Handlungen. Zwischen Homers ausgeführten Szenen liegt das Unwesentliche der Begebenheit, zwischen den losen Bildern der jüngsten Dramatik soll sich das Wesentliche, das Wortlose breiten.

Für Homer hat das Wort, die Tat nur die reale Bedeutung, den Jüngsten ist das Wort, die äußere Handlung nur Ton, nur Fahne des Geistigen: Symbol.

Aber es wäre — trotzdem Homer und die antiken Plastiker nur den Körper, nur die Erscheinungswelt und nicht den Sinn formen, falsch zu sagen, an ihren Werken sei die künstlerische Schöpfungskraft der Seele nicht beteiligt.

Denn wie sollten sie — im Gegensatz zu einer die Wirklichkeit nur abschreibenden Kunst — fähig sein, wie das Leben selbst organische Wesen zu schaffen, wenn in ihnen die Seele nicht schöpferisch tätig wäre. Nur daß sie bei Homer und der antiken Plastik nicht wie bei den Modernen über das Irdische hinausschießt ins Unendliche oder — wie dies von der modernen Mystik erstrebt wird — einfließt in die Dinge und sie zur Unendlichkeit ausweitet und vertieft, daß sie vielmehr als erhöhende, untrennbar mit ihm verbundene Kraft in den körperlichen Taten und Worten unbewußt wirksam ist.

Aus dieser naiven Einheit von Erscheinung und Bedeutung, von wirkender, unendlicher Kraft und bewirkter endlicher Gestalt ist es zu verstehen, daß die antiken Kunstwerke, auch wo sie Göttliches darstellen wollen, kaum durch größere Formenstrenge von denen, die nur Körperliches zum Vorwurf haben, unterschieden sind (Abb. 5).

Sie sind, wie wir dies noch in vielen mittelalterlichen Werken finden (Abb. 6), als Symbol eines Göttlichen gedacht, aber als Menschliches gestaltet, denn nur der bewußte Mensch, dessen Seele zum Gefühl der Unendlichkeit geöffnet wurde, der an der Unendlichkeit den Begriff Endlichkeit erfahren hat, der Erscheinung und Bedeutung nicht mehr als untrennbare Einheit empfindet, sondern als zwei für sich bestehende Gegensätze, vermag das Göttliche zu formen.

Erst wo der Körper als Verkörperung erkannt wurde, ist der Mensch zum Bewußtsein der Seele erwacht und damit befähigt: im Gegensatz von Begrenztem und Unbegrenztem, von Licht und Schatten: Seelisches, Unendliches sinnfällig zu machen (Abb. 7 und 9).



Phot. E. A. Seemann, Leipzig

Sphinx — Turin, Aegyptisches Museum *(Abb. 2)*



Siegerstatue

Dresden, Albertinum *(Abb. 3)*



Phot. E. A. Seemann, Leipzig

Rodin Der Kuß *(Abb. 4)*



Athena des Myron Städt. Galerie, Frankfurt a. M. *(Abb. 5)*



Phot. E. A. Seemann, Leipzig

Altdorfer

Geburt Christi *(Abb. 6)*



Grünewald Auferstehung, Isenheimer Altar *(Abb. 7)*



Phot. E. A. Seemann, Leipzig

Rubens — Himmelfahrt Mariä *(Abb. 8)*



Grünewald Madonna mit Kind, Isenheimer Altar *(Abb. 9)*

Deutlich wird dieser Unterschied einer rein im Realen befriedigten und der bewußten, nach überirdischer Geistigkeit strebenden, der gotischen Kunst in einem Vergleich von Grünewalds „Auferstehung" am Isenheimer Altar (Abb. 7) und der „Himmelfahrt Mariä" von Rubens (Abb. 8).

Beider Gegenstand ist die Loslösung eines Körpers von der Erde.

Aber während Grünewald, lange ehe man bewußt wird, daß hier Christi Auferstehung dargestellt ist, das Erlebnis aufströmender, aus Gebundenheit ins Unendliche steigender Geisteskräfte bewirkt, gibt Rubens zwar das Gefühl einer Aufwärtsbewegung, aber nur das Wissen, nicht das Erlebnis eines Loslösens ins Übersinnliche.

Bei ihm geschieht eine Himmelfahrt des Leibes, bei Grünewald ist, bewußt, der Gegensatz von Überirdischem und Irdischem gestaltet: Die Wächter an der Erde sind klarumzogene und eindeutig gestaltete Wirklichkeit. Sie lasten, gleichwertig mit ihr, auf der Erde, neben dem Sarkophag; sie sind wie Stein und Panzer: Körperlichkeit.

Aus ihrer Mitte aber reißt sich eine Helle, die in ihrem Gegensatz zu den Lichtern und Helligkeiten auf den Knechten eine Höherwertigkeit besitzt. Diese immer noch stoffliche, wenn auch vergeistigte Wesenheit des Tuches teilt sich zu Füßen Christi in zwei Ströme: Geistiges und Materielles.

Helle und Dunkelheit wird geschieden. Das Stoffliche

ballt sich zusammen in die schweren Mantelfalten unter den erhobenen Armen, das Geistige aber steigt in den völlig unkörperlichen Leib Christi, liegt einen Augenblick im Kampf mit der schweren Materie der Tücher und strömt, gereinigt, auf — zum Zeichen des Sieges die Stofflichkeit mit Licht durchglühend.

Im Haupte Christi endlich entzündet sich die Seele zu hellster Geistigkeit, sodaß die körperlichen Umrisse zum Teil hinschmelzen in überirdisches Licht.

Nicht Christi Körper steigt empor, sondern eine vom Stofflichen sich ins Unendliche lösende Seele. —

Bei Rubens hingegen schwebt ein Körper, von Körperlichem geführt, in die Höhe.

Das Tatsächliche, nicht das Symbolische, Geistige ist gestaltet. Daher beruht die Aufwärtsbewegung bei ihm auf völlig anderen Gesetzen als bei Grünewald. Sie geschieht nicht durch den Gegensatz lastender Stofflichkeit und ausströmender Geistigkeit, sondern durch das Spiel aufwärts strebender Körper. Emporgehobene Hände, die Reihe der aufwärtsbewegten Engel, die schräg gestellte Wolkenwand, das Spiel auf- und niederflatternder Tücher bewirkt hier den Eindruck.

Seine Himmelfahrt ist nicht viel anders als die Besteigung eines unsichtbaren Berges durch gesunde, vollkommene Körper. Die aufsteigende Maria ist in keiner Weise vergeistigt, während bei Grünewald der Körper Christi aller Stofflichkeit entkleidet und so sehr von Geistigkeit durchleuchtet ist, daß seine realen Formen aufgelöst werden.

Bei Rubens: Kunst des antiken Lebensgefühls, bei Grünewald: Kunst des bewußten, gotischen Weltgefühls.

Mit dieser in Grünewalds Auferstehung dargestellten gotischen Trennung in Stoff und Geist war der Zwiespalt, wie in alles Leben, in die Kunst getragen.

Die Kunst, d. h. die schöpferische Formung, die in ihrem Grunde auf höchster Fülle des Lebens, der Sinnlichkeit beruht, hatte sich nun mit etwas mehr oder weniger Unformbarem: dem bewußten Weltgefühl, dessen eigentliche Schwingungen stets ins Unendliche, Unfaßbare weisen, auseinanderzusetzen.

Aus der Befriedigung am klar Umschlossenen wurde die Aufgabe, das nirgends Beendete: den Raum darzustellen.

Aus der Formung reinsinnlicher, oder von tieferer Ahnung nur unbewußt durchströmter Gebilde, wurde die Ausprägung seelischer, d. h. unendlicher, unfaßbarer Werte.

Aus der harmonischen Formung des Körpers als einem in sich ruhenden Sinn, aus der Kunst, die im Körper und Geist noch keine verschiedenen Erlebniswerte kannte, wurde der Kampf zwischen Geist und Form, zwischen bewußt unendlichem Gehalt und endlicher Darstellungsform und schließlich — mit dem Sieg des Geistigen über das Sinnliche — der Intellektualismus.

Die entscheidenden Stufen dieser Entwicklung sind im Vergleich der drei ersten Faust-Monologe zu erschließen:

Im ersten Faust-Monolog wirkt ein nach Bewußtsein ringendes, von sinnlicher Anschauung getragenes Weltgefühl:

Drum hab ich mich der Magie ergeben,
Ob mir durch Geisteskraft und Mund
Nicht manch Geheimnis würde kund;
Daß ich nicht mehr mit saurem Schweiß
Zu sagen brauche, was ich nicht weiß;
Daß ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau alle Wirkenskraft und Samen,
Und tu nicht mehr in Worten kramen. —
Weh! Steck' ich in dem Kerker noch?
Verfluchtes dumpfes Mauerloch,
Wo selbst das liebe Himmelslicht
Trüb durch gemalte Scheiben bricht!
Beschränkt von diesem Bücherhauf,
Den Würmer nagen, Staub bedeckt,
Den bis ans hohe Gewölb hinauf
Ein angeraucht Papier umsteckt;
Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt,
Mit Instrumenten voll gepfropft,
Urväter-Hausrat drein gestopft —
Das ist deine Welt! Das heißt eine Welt. — — —

Im zweiten, im folgenden Faust-Monolog ist die Gefühlsbedrängnis so weit zum Wissen aufgestiegen, daß Faust über die gleichen Gegenstände, die ihm zuerst Anlaß eines Ge-

fühlserlebnisses waren, reflektiert, daß er, was zuerst Drang des Gefühls war, nun mit dem Verstand zu erkennen sucht:

Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand
Aus hundert Fächern mir verenget;
Der Trödel, der mit tausendfachem Tand
In dieser Mottenwelt mich dränget?
Hier soll ich finden, was mir fehlt?
Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen,
Daß überall die Menschen sich gequält,
Daß hie und da ein Glücklicher gewesen? —
Was grinsest du mir, hohler Schädel, her?
Als daß dein Hirn wie meines einst verwirret
Den leichten Tag gesucht und in der Dämmerung schwer,
Mit Lust nach Wahrheit, jämmerlich geirret.
Ihr Instrumente freilich spottet mein
Mit Rad und Kämmen, Walz' und Bügel:
Ich stand am Tor, ihr solltet Schlüssel sein;
Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel.
Geheimnisvoll am lichten Tag,
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit
Schrauben. — —

Doch ist hier in dem reflektierend-fragenden Ton noch das frühere Gefühlserlebnis schwingend. Es ist noch nicht abgetrennt vom Gedanken, — es begleitet ihn. (Das auf sentimentalischer Reflexion ruhende, übersinnliche Weltgefühl.)

Im dritten Monolog hingegen ist das Gefühl nur noch so-

weit (mittelbar) wirksam, als es der unsichtbare Ursprung des Gedankens ist:

Geschrieben steht: „Im Anfang war das Wort!"
Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: „Im Anfang war der Sinn."
Bedenke wohl die erste Zeile,
Daß deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!
Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat
Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!

Aus dem sinnlichen war das reflektierende Weltgefühl geworden und endlich der Weltgedanke.

Faust wendet sich nicht mehr an die sichtbaren Gegenstände, er spricht nicht aus dem Gefühlsdrang nach Klarheit, sondern er spricht aus dem in ihm bereits vollendeten Gedanken, der nur noch der Aussprache bedurfte, um klares Wissen zu werden.

Während der erste Monolog das Erlebnis: Vergänglichkeit und Ewigkeit in den realen Bildern der von Staub bedeckten Bücher, Papiere, Instrumente und an dem Kerker, der das Himmelslicht abhält, darstellt, wird im zweiten Monolog der Staub bewußt als Symbol der Vergänglichkeit gebraucht:

„Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand aus hundert Fächern mir verenget."

Der dritte Monolog endlich spricht das Erlebnis ohne Gestaltung in reale Bilder, rein geistig, intellektualistisch aus.

Der Staub, der dumpfe Kerker wurden zum: „Wort", dem vergänglichen, den Sinn verstellenden; das durch gemalte Scheiben brechende Himmelslicht wurde zum abstrakten Begriff: „Sinn". —

Ebenso kam die Entwicklung der Jahrhunderte von der Gestaltung seelischer Werte auf stark realer Grundlage, wie sie in Grünewalds Isenheimer Altar zu finden ist, zu der abstrakten Formung des Expressionismus und Intellektualismus, zu dem Streben: Geistiges rein für sich zu formen. Aus der gotischen Formung, die Geistiges dadurch gestaltete, daß sie Materie verfeinerte, verflüchtigte, wurde der geistige Expressionismus, der das Seelische, losgelöst von allem Stofflichen, aussprechen will, und der Intellektualismus, dem die Erscheinung nur noch Plakat des Gedankens ist: leere Hülse, Etikette.

Entsprechend dieser Entwicklung vom sinnlichen zum übersinnlichen Weltgefühl und zum Weltgedanken vollzog sich — wie im einzelnen bei Rubens ersichtlich — die Wandlung vom naiven (Abb. 10 und 11) zum bewußten Lebensgefühl (Abb. 12, 13, 16) und endlich — wie bei Menzel — zur innerlich unbeteiligten Beobachtung einer rein materialistischen Kunst (Abb. 14, 15, 17).

Vergleichen wir Rubens „Selbstbildnis mit Isabella Brant" 1609 (Abb. 11) und das Bildnis Helene Fourments um 1631 (Abb. 12), so sehen wir, daß der Fleischton anfangs undurchsichtig, von beinahe harter Klarheit war, während er später — bei aller Sinnlichkeit — irgendwie erblaßte, von einem Schimmer wie unmerkliches Welken überzogen wurde.

Während die Gliederungen der Hände und des Gesichtes auf dem Frühwerk verhältnismäßig klar, in sich geschlossen sind, fließt im späteren Schaffen Glied in Glied über.

Die naive Harmonie des Körpers ist gestört.

Die gleiche Auflösung der Materie ergibt sich aus einem Vergleich der Stoffbehandlung: das Porträt von 1609 behandelt die Kleidung mit einer Sorgfalt, als müßte sie tatsächlich nachgezeichnet werden, — Spitze reiht sich an Spitze, Muster an Muster, sodaß das Ganze ein nahezu reales Leben erhält. Das Bildnis um 1631 hingegen gibt die seelische Eigenschaft feiner Spitzen: das Fließende, Leichtzerfallende.

Das Leben in der Materie ist bewußt und die Materie selbst daher nur mit Wehmut als Selbstherrliches geschaffen wie

der menschliche Körper zwar übergroß und stark von sinnlichem Leben im Bilde steht, rings aber von einem Himmel mit wechselnden Wolken und sterbenden Lichtern umflackert ist.



Phot. E. A. Seemann, Leipzig

Wermeer

Wirtshausszene *(Abb. 10)*



Phot. F. Hanfstaengl, München

Rubens

Selbstbildnis mit Isabella Brant *(Abb. 11)*



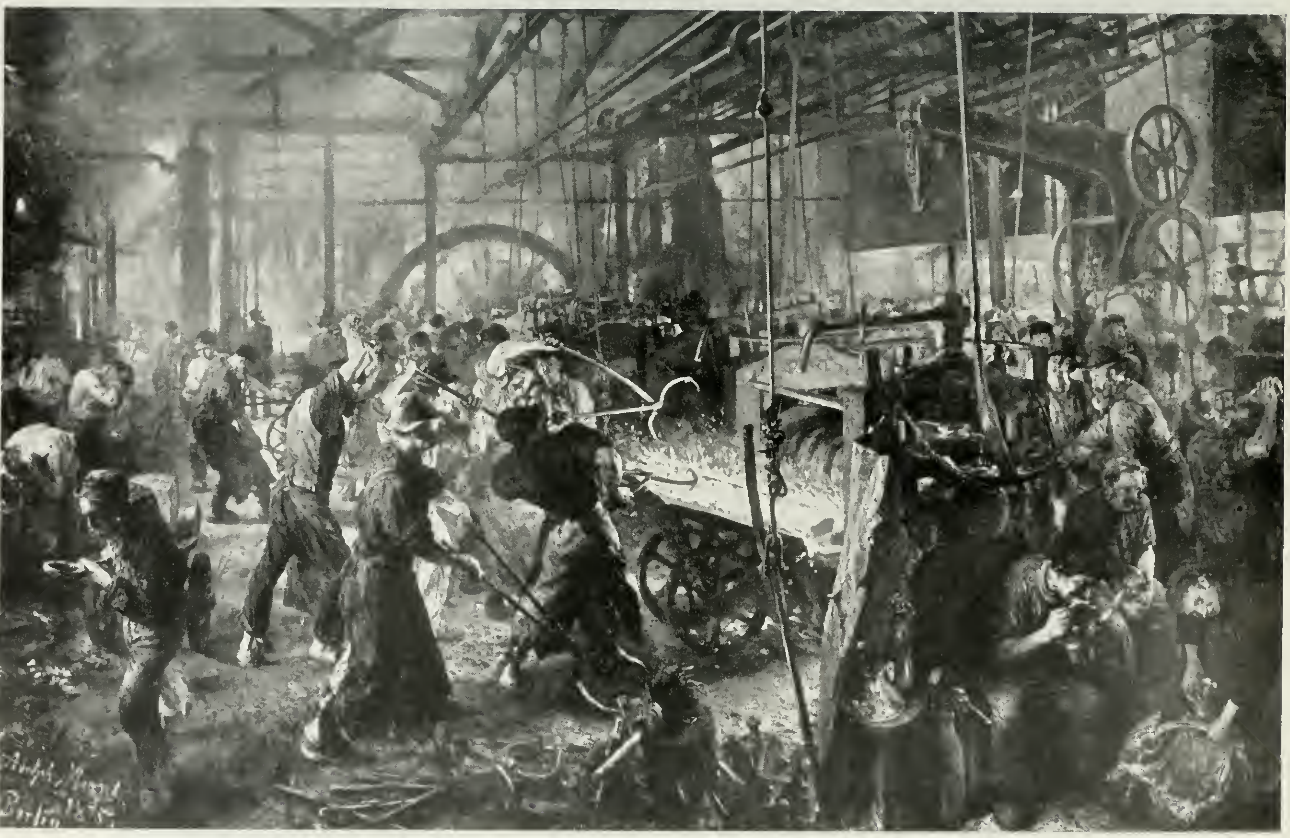
Phot. F. Hanfstaengl, München

Rubens — Helene Fourment *(Abb. 12)*



Phot. F. Bruckmann A.G., München

Menzel — Erinnerung an das Théâtre Gymnase *(Abb. 13)*



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg 9

Menzel — Das Eisenwalzwerk *(Abb. 14)*



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin W

M. Liebermann

Selbstbildnis *(Abb. 15)*



Phot. F. Bruckmann A. G., München

Franz Hals

Fischermädchen *(Abb. 16)*



Leibl Kirchenbild *(Abb. 17)*

Dieser Wandel innerhalb des Rubens'schen Stils wiederholt und charakterisiert die Entwicklung von Jahrhunderten: die Entwicklung vom naiven Lebensgefühl zum Barock.

Aus der selbstverständlichen Befriedigung an der Erscheinungswelt war die berauschte Flucht vor dem Wissen um den ewigen Sinn und das vergängliche Sein, — aus dem ruhigen Erfassen des Körpers in seinen natürlichen Formen und Farben war die ekstatische Übersteigerung geworden.

Das aufgepeitschte Übermaß des Sinnlichen sollte seine Vergänglichkeit vergessen machen. Aber alle Betäubung vermochte das aufsteigende Bewußtsein nicht zu unterdrücken.

Der ekstatische Wille zur Sinnlichkeit mußte resignieren und wurde zu der Mischung von Lust und Melancholie, zu dem halbbewußten, halb blinden Spiel mit der Erscheinungswelt: zum Rokoko.

Und als auch diese letzte Binde, die der Mensch, selbstwissend um seinen Betrug, vor das immer klarer aufstrahlende Bewußtsein gebunden hatte, zerfiel, da wurde ihm die Körperwelt zur schalen, gleichgültigen Form.

Er vermochte sie, die vom Wissen um die ewigen Weltgesetze nichtig gescholten wurde, nicht mehr als Selbstzweck, nicht mehr als Erfüllung anzusehen, er vermochte sie nicht mehr mit schöpferischer Liebe, sondern nur mit maßvoller, beobachtender Gerechtigkeit nachzuschaffen (Abb. 15 u. 17).

Die unbewußt schöpferische Kraft des Lebensgefühls war vom Wissen um Schein und Sein zur gleichgültigen Wirklichkeitsnachbildung ertötet worden (Abb. 14).

DIE TRENNUNG IN IMPRESSIONISMUS UND EXPRESSIONISMUS

Die letzte Folge der Trennung von Lebensgefühl und Weltgefühl ist also das Ersterben beider.

Die Kunst des Weltgefühls wurde, vom Lebensgefühl gelöst, zum reingeistigen Expressionismus.

Und die Kunst des Lebensgefühls wandelte sich von der Freude am Seienden, an Form und Farbe zur innerlich unbeteiligten Beobachtung des rein materialistischen Realismus, Naturalismus und Impressionismus.

DER IMPRESSIONISMUS IN DER MALEREI UND LITERATUR

Jm Realismus, Naturalismus und Impressionismus ist der Künstler — in bewußter Flucht vor dem Wissen um die Dinge und gleichzeitigem Mangel an sinnlicher Intuition — zum Spiegel geworden, der duldend aufnimmt und nur insofern — gegenüber dem blinden Metall, dem Nichtkünstler, tätig ist, als er das Aufgenommene wiederzugeben vermag.

Er sucht nicht die Seele freizulegen, sondern begnügt sich, die Schriftzüge, die sie in den Körper zeichnete, aufzuspüren.

Seine Kunst erreicht ihre Höhe, wo er die entscheidenden Schriftzüge und die bezeichnende Bewegung in geschärfter, nicht nur optischer Beobachtung am sichersten erfaßt, (Abb. 15 u. 17) und wo es ihm gelingt, seine Beobachtungen am einfachsten aufzuzeichnen (Gerhard Hauptmann) oder zu definieren (Sternheim).

Aber das Festlegen der Gipfelpunkte menschlicher und sachlicher Eigenart und das Auslassen des Überflüssigen allein genügt nicht. Es hinterläßt ein Gefühl der Leere, wo das Eigenartige nicht von ungewöhnlicher irdischer Kraft (Abb. 16) belebt ist und wo an die Stelle des Rankenwerks nicht das unfaßbare Leuchten des Seelischen tritt.

DER EXPRESSIONISMUS IN DER LITERATUR

Die Personenverzeichnisse der Gerhard Hauptmannschen, auf die Realität eingestellten Dichtungen bringen die bürgerlichen Namen und Berufe; die Rollen des neuen, nach dem Wesen strebenden Dramas hingegen sind schlechthin als: Sohn, Vater, Bettler, Trinker und Herrscher bezeichnet.

Gerhard Hauptmann gibt ausführliche Inventarverzeichnisse als Anweisungen für das Bühnenbild: — die jüngsten Dichter fordern als Schauplatz schlechthin: das Haus, das Café, den Garten.

Gerhard Hauptmann gibt physiognomische, möglichst charakteristische Beschreibungen seiner Personen; — die jüngste Dramatik ist der Addition von Beobachtungen überdrüssig und will die Sache selbst.

Sie ist überdrüssig, papierne Abbilder der Natur auf die Bühne zu stellen, sie glaubt nicht mehr, daß durch das Nebeneinander nachgeahmter, wenn auch künstlerisch stilisierter Bäume etwas vom Wesen des Waldes ausgedrückt werden kann; — sie will die Stimmung des Waldes, losgelöst von der realen (plastischen) Illusion durch die unerrechenbaren, rein malerischen Mittel des Lichtes geben.

Sie glaubt nicht mehr an die zergrübelte Schrift der charakteristischen Maske; — sie fordert, daß der Schauspieler fähig sei, seine Rollen mit ungeschminktem Gesicht, allein durch die flammende, innere Macht des Wortes und der Bewegung darzustellen.

Sie glaubt nicht mehr, daß Belangvolles dadurch ausgedrückt werden kann, daß Sätze und Worte mit brüchiger Stimme zerbröckelt und zerdehnt werden; — sie will, daß das Wort von neuem zu den Tiefen, aus denen es einst erstand, erfühlt werde, und, geschwellt von Bedeutungen, unverletzt hinausströme.

Sie begnügt sich nicht mehr an der äußeren Gestalt, an der Form und der Farbe der Dinge, sie will ihren Sinn ergründen.

Und zwar: den Sinn, losgelöst von jeder Körperlichkeit und jeder Handlung.

Während früher, vor allem in der Gotik, das Geistige aus dem Irdischen emporstieg, also auf dem Sinnlichen ruhte, während früher das Geistige dadurch gestaltet wurde, daß die Materie verfeinert, verflüchtigt wurde, soll nun das Seelische, gelöst von allem Stofflichen, gegeben werden. Während in der Gotik, bei aller Tendenz zur Vernichtung des Körperlichen, in den großen Kunstwerken ein sinnlich erfaßbarer Körper gebildet wurde, soll nun alle erkennbare Materie vernichtet werden. Abstrakte Farben, Linien und Worte sollen Wirkung üben.

Diese völlige Herrschaft des Geistes, dieser Mangel an Sinn für das Sinnliche ist es, was der Kunst unserer Zeit den Namen Expressionismus gibt. Sie ist das letzte, kaum noch lebensfähige Ende einer jahrtausendelangen Entwicklung von der antiken Befriedigung am Sichtbaren zum Bewußtsein der Bedeutung h i n t e r dem Sichtbaren.

Verfolgen wir die letzten, durch die Namen Schiller, Hebbel, Ibsen und Strindberg bezeichneten Stufen dieser Entwicklung: —

Noch Schiller spricht die Idee — trotzdem es ihm von Grund aus nur um die Gestaltung des Sinns im Leben zu tun ist, nicht abstrakt aus, sondern sucht für sie eine historische Handlung, deren Endergebnis seiner Idee recht gibt — sie beweist.

Sein Drama dient also nur mittelbar der Idee, denn seine Szenenfolge ist nicht rein vom Anspruch des Sinns bestimmt, sondern von dem mehr oder weniger zufälligen Ablauf der Handlung.

Bei Hebbel hingegen ist die Szenenfolge in weit stärkerem Maße von den Gesetzen der Idee geführt. Er verwendet zwar auch noch den sichtbaren Kampf und die körperliche Tat, aber er bringt sie — wenigstens wo er seiner Kunst sicher ist — in unmittelbareren Zusammenhang mit dem beabsichtigten Sinn. Er will, daß die Handlung möglichst in jeder Szene ein Beweis des Gedankens sei, daß sie ein Symbol des Sinns werde. Dies kann ihm jedoch nur zum Teil gelingen, da der historische Stoff immer einen Rest vom Eigenleben bewahrt.

Auch bei dem Dramatiker der folgenden Generation, bei Ibsen, ist noch äußere Handlung, ist noch überlieferter, anderslebiger Stoff. Doch liegt ein Fortschritt in der weiteren Entschiedenheit, mit der er diesen Stoff für seine Zwecke heranzieht oder beiseite läßt; ein Fortschritt liegt in der Loslösung vom folgerichtigen Ablauf der Handlung, in der Willkür gegen das Stoffliche um der Gesetzmäßigkeit des Geistigen willen und vor allem in der Einreihung von Szenen, die, ohne Notwendigkeit für die äußere Handlung, das innere Geschehen,

den inneren Kampf im Dialog gestalten. So in dem weltgeschichtlichen Schauspiel „Kaiser und Galiläer“ die Szenen zwischen Julian und Maximos, die den gesamten Sinn der historischen Handlung in rein-geistiger Form entfalten. Würde man sie aus den stofflichen, historischen Szenen lösen und zusammenfassen, so hätte man ein, wenn auch allzu dialogisches, expressionistisches Drama.

Eine nähere Verbindung mit der folgenden auf der seelischen Enthüllung ruhenden Dramatik zeigen manche Teile in Ibsens späterem Schaffen, z. B. die Szene zwischen John Gabriel Borgmann und Foldal, die, mit der besonderen Sachlage beginnend, zur Darstellung allgemein menschlicher Beziehungen aufsteigt.

Doch bleiben die neuen Töne Nebenklang. Im ganzen ist auch bei Ibsen das Geistige zur symbolistischen Handlung materialisiert. Und zwar wird ihm die Handlung, da es auch ihm nur um das Geistige zu tun ist, zur Zwangsjacke statt zur lebendigen Verkörperung. —

Insofern als Schillers, Hebbels und Ibsens Verstofflichungen der Idee — infolge ihrer einseitig geistigen Veranlagung — der natürlichen Kraft und Schönheit entbehren, als sie nur zweckhaft sind, muß die folgerichtige Loslösung von der Handlung, wie sie Strindbergs spätere Dramatik zeigt, als Erfüllung einer Entwicklungsreihe angesehen werden.

Strindberg bindet, in seinem „Nach Damaskus“ z. B., das Geistige nicht in eine dem einseitig-geistigen Menschen im Grunde gleichgültige Handlung, er versinnlicht es nicht durch die mehr oder weniger banale Etikette eines materiellen

Symbols, das er doch nicht mit sinnlichem Leben erfüllen könnte; er gebraucht die Handlung nur als gleichgültigen Anlaß.

Ebenso sind Strindbergs Gestalten, im Gegensatz zu Goethes Faust oder Mephisto z. B., losgelöst vom Bedingt-Menschlichen, sind: beinahe reine Träger des Geistigen.

Und sein Dialog ist abgewandt von realer Banalität, ganz gesenkt in die geistigen Beziehungen der Menschen — und des Menschen zum All.

Seine Dramatik ist Dramatik des Geistigen. —

Ähnlich Strindberg benutzt der größte Teil der jüngsten Dramatiker, z. B. Sorge (Der Bettler) und Kornfeld (Die Verführung), die Wirklichkeit als dienenden Anlaß.

Ein wesentlicher Unterschied liegt nur darin, daß auch das letzte Eigenleben in der rahmenartigen Handlung fehlt, und daß die Gestalten, die in Strindbergs mystischen Spielen immerhin noch Ansätze einer Individualität trugen, rein zum Träger der Gedanken werden.

Der geistige Kampf zweier Menschen wird mehr oder weniger zum platonischen Dialog über geistige Dinge wie in Goerings „Seeschlacht".

Damit ist die Abstraktion zu ihrem letzten Ende: dem Intellektualismus geführt.

Aber alle vollkommene Kunst und insbesondere die dramatische, beruht auf der gleichermaßen geistig- wie sinnlich-schöpferischen Veranlagung.

Während die rahmenartige Handlung bei den Expressionisten kalt konstruiert ist und der Sinn abstrakt in monotonen Monologen und intellektuellen Zwiegesprächen dargestellt ist,

fordert das vollwertige Drama die zweiseitige Kraft: in der alltäglichen Wirklichkeit die überwirklichen Triebkräfte, und den unsinnlichen Gedanken in einer lebendigen Handlung darzustellen, — es fordert die Handlung als Symbol der Ewigkeit.

Die expressionistischen Dichter sind, wie wir gesehen haben, zu einseitig in die Betrachtung der geistigen Werte versenkt, als daß sie diese Forderung erfüllen könnten.

Selbst wo sie — wie Georg Kaiser in seinem „Gas" — versuchen, die ewige Idee in eine menschlich zugängliche Handlung zu betten, vermögen sie nur Etiketten, nicht aber Symbole zu schaffen.

Ihre Handlungen und Menschen werden hart und starr wie Glasröhren, denn sie gestalten nicht mit der sinnlichen, sondern mit der geistigen Kraft.

Sie konstruieren statt zu bauen und schaffen den technischen Grundriß, statt eines aus Holz und Stein gebauten Hauses.

Einzig in Ernst Barlachs „Der tote Tag" zeigt sich eine mythenhafte Einheit von ewigem Sinn und sinnlich faßbarem Geschehen.

Er findet für die Idee, daß der Mensch durch die Sehnsucht (das Pferd) und die Erkenntnis (den Steißbart) zu seinem eigentlichen Vater, zu Gott, geführt werden soll, daß er von der Erde (der Mutter) aber zurückgehalten wird, — eine Handlung, die sich scheinbar auf reale Dinge bezieht, überall jedoch durch eingestreute Bemerkungen und Analysen eine tiefere Bedeutung ahnen läßt.

Was dem Drama zu vollgültiger Symbolhaftigkeit fehlt, ist nur ein Mangel an Unmittelbarkeit. Der Dichter hat noch

nicht die Kraft und daher auch nicht das Vertrauen, von den Dingen (Keller, Pferd, Wanderstab, Toter Tag), die er als Symbole nimmt, so zu sprechen, daß ihre Bedeutung im Drama allein durch ihr Dasein zwingend wird. Er hat sie nicht visionär geschaut, sondern erdacht, und glaubt daher nicht ganz an sie. Er muß sie, wenn auch sehr verdeckt, ausdeuten, — er muß den Hörer zum Denken anregen.

Auch Barlachs Dichtung „Der tote Tag" krankt, so nahe sie an symbolhafter Gestaltung steht, an einer Überlegenheit des Geistes, der dem Körper nicht sein Recht: Mittler, Vermittler zu sein, voll zugestehen will.

DER EXPRESSIONISMUS IN DER MALEREI

Solange der Dichter die tiefsten Gesetze des Lebens mit dem Gefühl erfaßt hatte, war er auch fähig, seine Erlebnisse sinnlich auszuformen. Als das Weltgefühl aber zum Weltgedanken geworden war, als nicht mehr die Ereignisse bis zu ihrer religiösen Tiefe, sondern Gedanken über ihren Sinn erlebt wurden, wuchs einerseits der Zwiespalt zwischen der immer zufälligen bedingten Handlung, die einen absoluten, eigentlich nicht in ihr, sondern im Dichter entstandenen Gedanken tragen sollte, anderseits steigerte sich die Unfähigkeit des Schaffenden, die Realität, die er nicht erlebt, sondern bedacht hatte, auszuformen.

Die Folge war, daß die Handlung immer mehr ihres Eigenlebens beraubt und zum schematischen Rahmen beschnitten wurde und daß sich endlich der Gedanke, gelöst aus jeder menschlichen und tatsächlichen Bindung, auszusprechen suchte.

Die gleichen Stufen der Abstraktion zeigt der Expressionismus in der Malerei.

Während in der Gotik (Abb. 7) bei aller Umgestaltung des Körperlichen die organische, sinnliche Kraft des irdischen Körpers wirksam war, wird die Erscheinung nun allen Eigenlebens beraubt, denn die Gestaltung ist nicht vom unmittelbaren, dem Sinnlichen stets verhafteten Seelenerlebnis, sondern von einem abstrakten Gedanken getragen.

Die Erscheinungswelt ist nicht als Verkörperung des Geistes, sondern als Etikette vor einem Gedanken verwendet und

daher nicht nach ihren eigenen Gesetzen, sondern nach der Willkür des für sie verständnislosen Intellekts aufgebaut.

Da aber jeder Gegenstand, solange er überhaupt in seiner realen Bedeutung erkennbar bleibt, unvertilglich — wenn auch nur durch die Erinnerung — einen Rest von Eigenleben behält, suchen die Futuristen — folgerichtig im expressionistischen Willen fortschreitend — alle Gegenstände im Rhythmus des Gedankens aufzulösen (Abb. 18 u. 19).

Sie geben der Erscheinungswelt nach Willkür eine neue Gestalt (Abb. 20) oder zerreißen die Dinge und zerstreuen sie — nur vom Anspruch des beabsichtigten Ausdrucks bestimmt — über die Bildfläche (Abb. 21).

Aber so sehr die Materie umgestaltet oder verunstaltet, so flüchtig sie angedeutet wird, völlig in den Rhythmus des Geistes vermag sie auch hier nicht aufgelöst zu werden.

So blieb, sollte der expressionistische Stilwille erfüllt werden, nur die völlige Abkehr von aller Realität: das Spiel von gegenstandslosen Farben und Linien, wie es Kandinskys absolute Malerei zeigt (Abb. 22).



Sammlung Bernhard Köhler, Berlin

Delaunay

Eiffelturm *(Abb. 18)*



Marc

Vögel *(Abb. 19)*



Chagall — Ein halb vier Uhr *(Abb. 20)*



Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm" Berlin. Eigentum der Sammlung Walden, Berlin

Boccioni — Die Macht der Straße *(Abb. 21)*



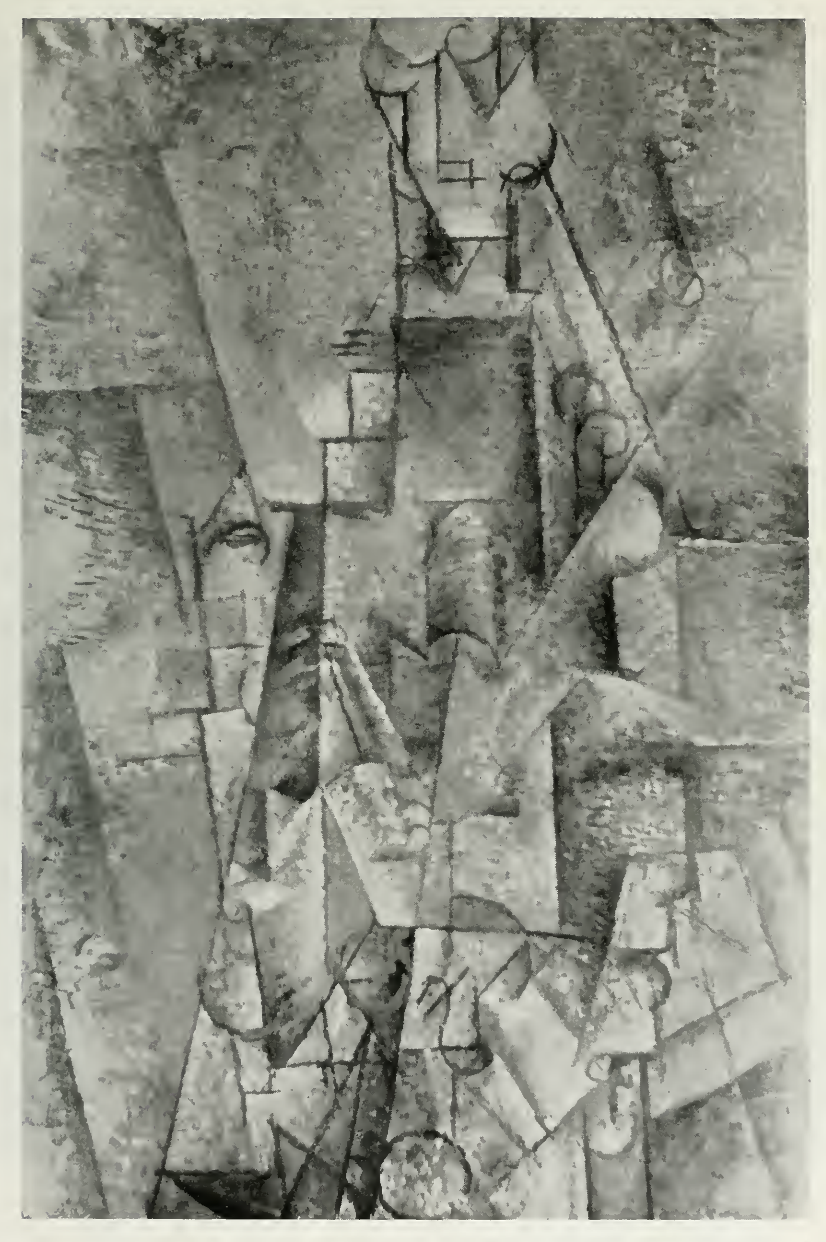
Kandinsky Improvisation *(Abb. 22)*



Phot. Kahnweiler, Paris

Picasso

Zwei nackte Frauen *(Abb. 23)*



Picasso Mann mit Klarinette *(Abb. 24)*



Picasso Maske *(Abb. 25)*



Greco Golgatha *(Abb. 26)*



Marc — Gelbe Kuh *(Abb. 27)*



Sammlung Bernhard Köhler, Berlin

Marc

Kämpfende Kühe *(Abb. 28)*



Alexander Kanoldt Die Weide *(Abb. 29)*



Alexander Kanoldt Stilleben *(Abb. 30)*

Jm Gegensatz zum Futurismus, der — den Dichtern auf der Linie Strindberg, Kornfeld, Goering verwandt — das Wesentliche durch die völlige Ausscheidung der Materie zu erfassen sucht, strebt der Kubismus nach der Formung des Wesens durch die absolute Ausgestaltung der Materie.

Statt aber die Urformen intuitiv zu erfassen und von diesem Wissen aus die Körper der Erscheinungswelt von ihrer Zufälligkeit zu befreien und sie damit zu befähigen: in der wesentlichen Form das Wesen der Dinge zu tragen, geht er in seiner rein geistigen Veranlagung mit dem Verstand an die Körperwelt heran und mißt mit den Gesetzen der Logik und Mathematik, was auf eine eindeutige Form gebracht werden kann.

Er glaubt den Geist in den Dingen erfaßt zu haben, wenn er das Lebendige ihrer Verkörperung ausschied, sie durch die mathematische Konstruktion „vergeistigte“: entmaterialisierte.

Er verwechselt das Wesentliche mit dem Zweckhaften und findet statt der Urform das Schema (Abb. 23).

Statt der künstlerischen gibt er — wie Georg Kaiser — die mathematische Wesentlichkeit, statt der von allem Beiwerk freien Vision gibt er den technischen Grundriß eines Hauses.

Und da es wohl im Kunstwerk — wo alle Wände zu kristallichten Fenstern wurden — genügt, nur eine Seite der Gegenstände zu geben, der technische Plan eines Hauses aber erst vollständig ist, wenn er alle Teile zur Ansicht brachte, sucht der Kubist auch die augenblicklich unsichtbaren Seiten sichtbar zu machen, indem er sie aus dem Verdeckten ins Sichtbare vorbiegt — indem er die dritte Dimension in ihrer

abstrakten Gestalt, zweidimensional, neben die erste und zweite Dimension stellt — (Abb. 24), oder indem er — weniger theoretisch — die Erhöhungen und Vertiefungen der Körper in geometrischen Formen: Dreiecken und Quadraten ausprägt (Abb. 25) und sie dadurch zu ihrer vollen Sprache zu bringen glaubt.

Er gibt das mathematisch gerechte Schema, aber nicht das Wesen der Körperwelt.

DIE ÜBERWINDUNG DES EXPRESSIONISMUS IN DER LITERATUR

Wir sahen, über den um 1900 geborenen Künstlern lastet das Verhängnis einseitiger Geistigkeit.

Statt sie jedoch zu bekämpfen, haben die Expressionisten ihre Beschränkung als kostbares Ziel ausgerufen.

Nur in Wenigen, vor allem aber in Werfel, erhob sich stahlharter Wille, den zweckhaften, ichgebundenen Intellekt niederzubrechen und die fruchtbare Seelentiefe wieder zu öffnen.

Bereits in dem Gedicht „Ich habe eine gute Tat getan" spricht Werfel von dem erlösenden Einswerden mit der Welt der Gegenstände, mit dem Buch, dem Klavier, den Bäumen und Wurzeln, den Schlingpflanzen und Zweigen.

Aber horchen wir auf den Ton, in dem er von den Dingen spricht:

> Mein Schreibtisch knarrt,
> Ich weiß, er will mich umarmen.
> Das Klavier versucht mein Lieblingsstück zu tönen.
> Geheimnisvoll und ungeschickt klingen alle Saiten zusammen.

Noch ist nur reine Zweckhaftigkeit hörbar: die Gegenstände sind noch als Mittel zur Veranschaulichung des Gedankens verwendet, sie haben keinen Selbstlaut. Der Dichter verweilt nicht bei ihnen, weiß nichts von ihnen zu sagen, als was zur Sache gehört; er gibt ihnen keine Eigenschaft, sondern nur den Willen (er will mich umarmen).

Er liebt sie nicht, sondern weiß von ihnen (ich weiß, er will mich umarmen).

Er gibt seiner Sprache von ihnen keine Musik der Vokale, kein Auf- und Niedertragen der Gefühle; sie tönen nur von der männlichen, konsonantischen Härte des Gedankens, dem einlinigen Rhythmus zielsicheren Willens.

Noch sind seine Worte der Allumfassung nicht Sehnsucht oder Befriedigung des Herzens oder der Seele, sie sind dünn und nüchtern als die Pfeile nach einem nur in der Erkenntnis erschauten Ziele.

Dann aber öffnet sich die Erkenntnis zum ethischen Willen, der die Worte mit der Kraft hundertrudriger Boote dahinströmen läßt (Amore). Sie sind noch härter und knöcherner als die Sprache der Erkenntnis, aber all die Willensglut, mit der Werfel für seine Überzeugung einzutreten gesonnen ist, glüht in ihnen und macht sie — trotzdem sie noch rein abstrakt und zweckhaft sind — wirkungsvoll wie Schreie der Gefühlsleidenschaft.

In dem Gedicht „Ich bin ja noch ein Kind" endlich umfaßt der Wille die glatten Mauern des Intellekts mit selbstvernichtender Rücksichtslosigkeit, zerbricht sie und stößt in die Seelentiefe. Wie unerbittliche Fäuste eine Frucht auspressen, treibt der Dichter die letzte Faser seines Wesens in die eine, von Sehnsucht durchrissene Richtung: die fruchtbare Gefühlskraft in sich zu erwecken, zu lieben, Teil zu haben an dem All.

Aber trotzdem sein Wille wie Steppensturm in ihm sucht, vermag er die Erfüllung nur für eine Stunde: in dem Gedicht „Zwiegespräch an der Mauer des Paradieses" zu erreichen.

Hier ist die aufgepeitschte Sehnsucht des Intellekts verstummt und die Seele entströmt in bedeutungstiefen und gleichzeitig sinnlich-anschaulichen Vorstellungen. —

Doch die Tiefe verrinnt und der Kampf des ethischen Willens beginnt von neuem (Held und Heiliger).

Während in dem „Zwiegespräch an der Mauer des Paradieses“ der nach Geistigem zielende Dialog vom Gefühlserlebnis durchklungen war, sind im „Held und Heiliger“ Rede und Gegenrede rein bestimmt von der Gegensätzlichkeit der Weltanschauung: sie sind nur Gedanken.

Während im „Zwiegespräch“ die symbolische Handlung der Wanderung und der Bitte um Einlaß in den Garten sinnlich wie ein Reales dargestellt ist, ist in „Held und Heiliger“ das Tatsächliche eines auf dem Scheiterhaufen verbrennenden Menschens nur kühl, zweckhaft angedeutet, es ist sichtlich nach dem Sinn zielend: „Sieh mich an, ich bin die Schuld der Erde“.

Besonders bedeutungsvoll ist die dem Stilunterschied entsprechende Änderung der Weltanschauung, die das „Zwiegespräch“ sowohl von dem Gedicht „Ich bin ja noch ein Kind“ als auch von dem Gedicht „Held und Heiliger“ wesentlich unterscheidet.

Der Grundgedanke des aus der Gefühlstiefe geborenen „Zwiegesprächs“ ist, daß beide Gegensätze: Gott und Mensch untrennbar verbunden sind, daß Gottes Garten nur von dem Menschen bestellt werden könne, daß der Mensch bestimmt sei, Gott zu erlösen (d. h. in vollkommene Erscheinung zu setzen).

Dagegen heißt es in dem Gedicht „Ich bin ja noch ein Kind“:

„Und wenn ich erst zerstreut bin in den Wind“.

Der Dichter erhofft und erstrebt ein völliges Vernichtetwerden des Menschen im All. Ebenso ist in dem Gedicht „Held und Heiliger“ Göttliches und Menschliches unbedingt entgegengesetzt.

Die Worte des Heiligen: „Und ich zahle mich. Wie die Aschen sinken brüllt schon Gott vor Lust mich auszutrinken“ sagen nichts anderes, als daß die volle Vereinigung des Menschen mit dem Göttlichen erst nach dem Tode, nach der Vernichtung des Körperlichen, des Menschlichen eintritt.

Somit Verneinung der Erscheinungswelt.

Die Entgegnung des Helden: „Nennst du Trank dich und zerbrichst den Becher“ trifft durchaus diese einseitige Lebensverneinung, der die schroffe Lebensbejahung des Helden entgegensteht: „Sieh mich an. So nenne ich mich Zecher. Dieses da ist da, daß ich es saufe, und wer mich säuft, meiner überlaufe.

Im Widerspruch gegen sein „Zwiegespräch“ kennt Werfel hier nur die unbedingten Gegensätze. Der Mensch, die Körperwelt ist ihm gleichbedeutend mit Gottlosigkeit. Einswerden mit Gott ist ihm die völlige Zerstörung alles Irdisch-Faßbaren: das Zerbrechen des Bechers.

Wir sehen also: wo die Worte aus geöffneter Seelentiefe strömen, verkünden sie — bedeutungsvoll und doch körperhaft belebt, — die Einheit von Körper und Geist.

Wo sie aber von der Sehnsucht des Intellekts und von dem ethischen Willen entjagt sind, fordern sie — zweckhaft abstrakt —: die Vernichtung der Erscheinungswelt.

Dies ist daraus zu erklären, daß der nur vom Verstand geleitete Einzelkörper sich in Ichsucht verhärtete und sich nun in seiner Gefühllosigkeit und seinem Getrenntsein vom All selbst zur Last wurde. In dem Kampf gegen sich selbst geht er zu weit und fordert — wie er bisher nur Ich, nur Einzelkörper war — daß der Mensch konturenlos im All zerstreut werde:

Komm heiliger Geist, du schöpferisch!
Den Marmor unserer Form zerbrich!
Daß nicht mehr Mauer krank und hart
Den Brunnen dieser Welt umstarrt,
Daß wir gemeinsam und nach oben
Wie Flammen ineinander toben!

Aber er übersieht, von Kampf und Sehnsucht berauscht, daß es der eigene Wille der Seele ist, sich nicht ungestaltet durchs All zu ergießen, sondern sich in unendlichen, in sich geschlossenen Einzelkörpern eine Erscheinung zu setzen.

Und zwar bedingen sich die unfaßbare Seelenkraft und die Verkörperungskraft so sehr, daß jedes Übergewicht mit Vernichtungen endigt.

Wo der Körper sich von der Seele löst, wird er starr, erstirbt — und wo die Allkraft ihre Ufer zerbricht, zerfließt sie, wie die Flamme spurlos und ohne Wirkung im unendlichen Himmel entsteigt, wenn sie aus der Erde bricht, statt allmählich — Leben gebend, — in das Blühen der Bäume zu entstrahlen.

DIE ÜBERWINDUNG DES EXPRESSIONISMUS IN DER MALEREI

Die Expressionisten verachten den Körper, die eine, die untrennbare Seite der in unendlicher Vielgestalt sich ausgebärenden Weltseele und erhoffen das Wesen der Dinge aus der Vernichtung der Erscheinungswelt. Sie zerschlagen die Formen der Wirklichkeit willkürlich nach dem Rhythmus ihres nur aus dem Intellekt stammenden Suchens und breiten die Farben nach Gutdünken über die Dinge.

Das Grundgesetz einer vollendeten Kunst aber ist, Form und Farbe von der Alltagshülle zu befreien und sie zu erhöhen, in ihrer nirgends geebneten Tiefe, ihrer stetig sich wandelnden Form und der unwägbar fließenden und doch eindeutigen Farbe die Göttlichkeit ihrer nur in seltenen Stunden sprechenden Tiefe sichtbarer zu tragen (Abb. 26).

Ihr ist die Gestalt, in der das Unendliche, die Gottheit zur Erscheinung wurde, in ihrer zufallbefreiten Reinheit wie die Gottheit selbst Göttliches, ihr ist die Grundform der Dinge als Ausprägung einer der unendlichen Seiten der Urkraft wie die Urkraft selbst etwas Unantastbares.

Sie weiß, daß man an dem Gelb und Grün einer Tulpe zu den mystischen Tiefen der Seele erregt werden kann, daß die gleichen Farben aber nur als dekorative Reize auf das körperliche Auge oder als Gegenstand abstrakten Sicheindenkens auf den ästhetisierenden, in der Farbe als Farbe Befriedigung findenden Kunstverstand wirken können, wenn man sie von dem organischen Gebilde löst und sie für sich, abstrakt, in eine Bildfläche bringt.

Sie weiß, daß zu der Tiefe alles Lebendigen, zu der Seele, nur wirken kann, was von der Seele aus, nach den wesentlichen Gesetzen der natürlichen Form aufgebaut wurde.

Um es mit einem Wort zu sagen: sie weiß um die gegenseitige Bedingtheit und Durchdringung der Körperwelt und der Weltseele, — sie weiß um die Mystik der Form.

Eine Anbahnung zu dieser doppelseitigen Kunst zeigt sich in manchen Werken Franz Marcs und Alexander Kanoldts.

Während sie früher (Abb. 19 u. 29) die Gegenstände im unfruchtbaren Streben nach ihrem Wesen des sinnlichen Eigenlebens beraubten und sie in starre, mathematische Grundformen schnitten, suchen sie nun, vom wahren Gefühl für das Wesen erfüllt, die natürliche Form und Farbe nach ihren wesentlichen Gesetzen aufzubauen und sie — nicht zur leblosen Etikette, sondern zum leuchtenden Leib des Geistes zu machen (Abb. 27, 28 u. 30).

Blumen, Bücher, Tiere sind — wenn auch nicht ganz ohne Abstraktion — als Selbstwerte und zugleich als dienende Hüllen der in ihnen ruhenden Allseele gestaltet.

DIE ÜBERWINDUNG DES IMPRESSIONISMUS IN DER MALEREI

Wie Werfel, flammend von Willen, gegen den ichgebundenen Intellekt, kämpft van Gogh unerbittlich trotz aller Bedrängnis und aller scheiternden Hoffnungen gegen den Anspruch der Materie.

In manchen seiner Bilder (Abb. 31) liegen Dinge, — Kartoffeln, Sonnenblumen, in einer erbärmlichen Erdenschwere, als seien sie von einer Hand geformt, die in Lehm wühlte, und noch nichts von der schwebenden Seele wußte.

Dann plötzlich zuckt in einer Bewegung ein noch ohnmächtiger Wille, die Erdenschwere zu überwinden, und, nachstürzend wie angestaute Wasser, sprüht Sehnsucht und reißt alle Dinge in ein an Irrsinn grenzendes Verlangen nach einem Unbekannten (Abb. 32 u. 33). Von den Wurzeln an aufgewühlt, als wollten sie vor Schmerz und Sehnsucht der Erde in auslöschendes Nichts entfliehen, wachsen Bäume, Hügel und Häuser auf — und fallen schwer, unter Kissen der Verzweiflung erstickt, zurück in totes, lastendes Erdensein.

Wie Werfel den Intellektualismus in manchen Gedichten dadurch zerbricht, daß er seine Gedanken mit der flammenden Kraft des Willens nach ihrem Ziele stößt, überwindet van Gogh in diesen Bildern den Materialismus, indem er die Dinge in den Rhythmus seiner brennenden Sehnsucht einreißt. Aber so sehr er die Gegenstände, begierig nach ihrem Wesen, aufwühlt, — sie bleiben Materie wie das Meer, auch gepeitscht, nicht wie die Wolken zu fliegen vermag.

Er kann nur die Oberfläche im gewaltigen Rhythmus aufbrechen, aber die Seele kann er nicht finden, da ihm nur die Augen der Erde, nicht aber das Gesicht des Geistes gegeben ist.

Ein Geistiges allein, seine Sehnsucht nach dem Geiste vermag er auszusprechen. Daher kommt er, wo er die Materie zum geistigen Ausdruck überwindet, nicht zur Formung des Wesens der Dinge, er vergewaltigt sie vielmehr zur Fahne im Sturmwind seiner jagenden Sucht. Nicht Blumen, Bäume werden gestaltet, sondern des Künstlers bedrängtes Fragen nach ihrem Sinn, sein Verzweifeln vor der für ihn undurchlässigen Körperwelt und das neue gewalttätige Erfassen der Materie, um sie zu ihrer Tiefe zu zerbrechen.

Und wenn er je die Dinge selbst, in Stunden, da seiner Seele brennende Frage schweigt, betrachtet, so sieht er wie früher nur die Materie; zwar sind die Dinge zu rührender Ordnung und Einfachheit erhöht, aber die Sprache ihres Wesens bleibt taub (Abb. 34). —

Wie van Gogh das Wesen der Dinge dadurch zu ergründen strebt, daß er sie in den subjektiven Rhythmus seiner Sehnsucht einreiht, sucht Kokoschka (Abb. 36) die Materie zu überwinden und den Weg zum Wesen zu öffnen, indem er den Körper mit grübelndem Intellekt aufwühlt und zerätzt.

Aber auch ihm gelingt nur die Zerstörung der Oberfläche, nicht aber die Eröffnung der Tiefe. —

Van Goghs wie Kokoschkas Fehler ist, daß sie die Seele der Dinge in der subjektiven Umgestaltung und Zerstörung ihrer Oberfläche suchen.

Sie kommen von der entgegengesetzten Seite her zu der expressionistischen Verachtung der Form.

Aber das Wesen ist nur in der sorgfältigsten Ausgestaltung und Vertiefung des Körpers, nie in seiner Vernichtung zu finden. Es ist die Einheit von Sein und Schein, von Geist und Form.

Wie der vorwiegend Geistige, zur Abstraktion neigende Künstler (Marc, Kanoldt) zur Formung des Wesens nur dadurch gelangen kann, daß er von seinem Wissen um die Tiefe her sorgfältig einen Einzelkörper aufbaut, so kann der von Natur aus mehr sinnliche Künstler die Erscheinungswelt nur dadurch vollkommen, d. h. wesentlich gestalten, daß er den Körper in liebender Einfühlung von aller Erdenschwere und Alltäglichkeit erlöst und durch die zum absoluten gereinigte Form und Farbe zum Wissen um das Wesen dringt.

Zu dieser Überwindung der Materie gelangen bis zu einem beschränkten Grade Rousseau (Abb. 35) und Pechstein (Abb. 37 u. 38).

Sie geben das Individuelle und erweitern es zum Typus, indem sie etwa die individuelle Farbe eines Gesichts in typische Linien einfassen, oder indem sie die eigenartige, der Wirklichkeit nachgebildete Form mit einer visionären Farbe ausfüllen. Sie gestalten in der Eigenart eines Knaben (Abb. 38) das Typische des Kindes, — im Individuellen das Menschliche und in der zufälligen Erscheinung ein Ewiges.

Ihre Kunst ist: Formung der Materie bis zu ihrer letzten Reinheit, ist Geburt einer sehr verfeinerten, einer bis in die Nähe des Geistigen gestiegenen Sinnlichkeit.



Aus Fechter, Expressionismus, R. Piper Verlag, München

van Gogh

Kartoffeln *(Abb. 31)*

van Gogh Landschaft *(Abb. 32)*

van Gogh

Mondlandschaft *(Abb. 33)*



Phot. E. A. Seemann, Leipzig

van Gogh

Flachlandschaft *(Abb. 34)*

Henri Rousseau — Malakoff *(Abb. 35)*



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin W

Kokoschka

Selbstbildnis *(Abb. 36)*



Phot. Fritz Gurlitt, Berlin

Pechstein

Kanu Palau *(Abb. 37)*



Phot. Fritz Gurlitt, Berlin

Pechstein Kinderbildnis *(Abb. 38)*

Aber der letzte Durchbruch zur Seelentiefe bleibt ihnen noch versagt. Ihre absolute, zur Aufnahme wohlbereitete Form, wird noch nicht vom unfaßbaren Leuchten des Wesens durchflutet.

DIE ÜBERWINDUNG DES IMPRESSIONISMUS IN DER LITERATUR

Das Ziel der impressionistischen Dichtung ist, einen Ausschnitt des realen Lebens zu geben. Sie verhält sich zur Wirklichkeit wie ein Gang durch die Bilderbedrängnis der Großstadt zu einer Wanderung durch Land stundenweiter Einöden; überall sind Geschehnisse, hier ein Diebstahl, eine Geburt, dort ein Sterben, eine Untreue und ein vergebliches Wagen, aber es ist alles vergleitend und ohne tieferen Aufruhr, es fehlt der triebhafte Wurf, das lastende Schweigen der seltenen ländlichen Geschehnisse, wo Mord noch den Mond rötet und Brände die Kirchenglocken in gellenden Sturm bringen. Es fehlt das tiefere Leben.

Die impressionistischen Dichter geben zwar Gestalten, die mit vielen menschlichen Eigenschaften ausgestattet sind, aber sie bringen nicht das Menschlichste. Sie ziselieren wohlbeobachtete Charaktere, können aber nicht, wodurch sie sich vom russischen Realismus unterscheiden, den Menschen gestalten, denn es fehlt ihnen die intuitive Erlebniskraft, die im kleinsten Ereignis die Tiefe des Weltenschicksals und im einfachsten Diener — wie es Dostojewski oft gelang — das Erschütterndste an menschlicher Tragik aufschwingen läßt.

Dies eine also: intuitive Erlebniskraft muß dem gegeben sein, der die Bilder der Wirklichkeit wieder zu ihrem Urgrund erschauen, sie mit tieferem Leben erfüllen soll.

Der Einzige unter den jüngsten Dichtern, dem diese Überwindung des Impressionismus gelang, ist Hanns Johst.

Auch er beginnt mit einer innerlich unbeteiligten Darstellung der Oberfläche (Stroh). Plötzlich jedoch reißt er sich auf, bricht (wie Georg Büchner im „Wozzek") Bilder wie Blöcke aus dem Gebirge der Wirklichkeit und entschlägt an ihnen mit gewalttätigen Fäusten das Feuer seiner Erlebnisse. Während seine Sprache bisher nur um die Dinge tastete, hat sie nun Kraft, Worte um Worte, flammend von Lebendigkeit, zur Tiefe der Gegenstände zu stoßen.

Das bloße Abreiben der Körper wie grobes Leder ist überwunden, der Sinn des Lebens wird fühlbar, jedoch nicht durch abstrahierte Erkenntnisse, sondern rein sinnlich durch die unwägbaren Töne, die an Wort- und Szenenkanten aufklingen.

Das bedeutet: sinnlichste und doch auf das Geistige zielende — dämonische Gestaltung.

Nur eines hindert Johst noch, die Dinge zu ihrer letzten Tiefe zu durchleuchten, sie zu reinen Symbolen des Ewigen zu machen: eine starke Ichbefangenheit, — ein Mangel an Geöffnetsein für das Leben der Außenwelt.

Er entschlägt den Dingen wie totem Stein das Feuer seines Geistes, statt sie, die ihr eigenes Leben tragen, liebend zur Tiefe zu erfühlen, bis die Flammen, die aus ihm schlagen, sich mit dem Feuermeer vereinen, das in aller Dinge Urgrund ruht.

Er ist zwar für die lebendige Kraft seiner Tiefe sehend geworden, aber für die Seele der Außenwelt ist er noch ebenso verschlossen wie die Naturalisten und Expressionisten. Er weiß nur sich in unmittelbaren Visionen zu erschauen, die

Außenwelt aber vermag auch er — wie sein Roman „Der Anfang“ und einige Nebenrollen seiner Dramen zeigen — nur mit dem Verstand zu erkennen und festzuhalten.

DIE BEWUSSTE EINHEIT VON LEBENSGEFÜHL UND WELTGEFÜHL

Jn Künstlern nach der Art Johsts und Barlachs, Marcs und Pechsteins sind Ansätze zu einer Kunst, die wir im Gegensatz zu einem nur körperhaften Impressionismus und einem körperfeindlichen Expressionismus als pantheistischen Impressionismus (Abb. 39, 40, 42, 43 u. 44) und pansymbolischen Expressionismus (Abb. 41, 45 u. 48) bezeichnen wollen.

Dieser Impressionismus sucht in allen sinnlich erfaßten Dingen: Gott. Er fühlt sich eins mit der Erscheinungswelt und sucht nach der schöpferischen Kraft, dem Wesen, das ihn, geheimnisvoll, allem Lebendigen verbindet.

Dieser Expressionismus sieht in jedem Ding eine Verkörperung, ein Symbol der Gottheit. Er weiß von vornherein um das Geistige, das ihn wie alle Dinge durchzieht, er weiß aber auch, daß die Urkraft untrennbar mit ihren Verkörperungen verbunden ist, daß ihre Vollendung in der Einheit alles Lebendigen liegt und sucht sich alle Erscheinungen anzuschliessen. Er sieht in allen Dingen einen Teil, eine Verkörperung des Geistes und gestaltet Alles als ein in sich geschlossenes und doch unendlich tiefes und mit Unendlichkeiten verbundenes Kosmos: als ein Symbol der Gottheit.

Das Gestaltungsgesetz dieses pantheistischen Impressionismus lautet: Das Wesen der Dinge wird nur durch das Äußere, durch die Erscheinung vermittelt; — es muß also in der getreuen, durchgebildeten Wiedergabe der Erscheinung auch

das Wesen, das Tiefste eingeschlossen sein. Er ist darauf eingestellt, das Wesen der Dinge von der Oberfläche abzulesen, von der Oberfläche zur Tiefe zu dringen. Ihm ist die Erscheinung, wie es in der Natur gegeben ist: Trägerin des Wesens.

Dem pansymbolischen Expressionisten hingegen ist sie: Hülle, Ausdruck des Wesens. Er durchbricht die Oberfläche, spürt durch sie hindurch nach der Tiefe, nach dem Wesen und läßt das Gefundene an der Oberfläche zutage treten.

Sagen wir, bewußt der Unrichtigkeit aller scharfen Trennungen in Kunstfragen:

Der pantheistische Impressionist dringt in langsamem Umschreiben durch die Oberfläche ein; er schält die Gegenstände zu ihrem Kerngehäuse ab.

Bei dem pansymbolischen Expressionisten ist dieses Eindringen zum Wesen ein plötzliches, die Oberfläche für den Augenblick gewissermaßen vernichtendes; er weiß von vornherein um den Brennpunkt jeden Dinges und baut es von hier aus auf.

Der Impressionist bedarf der Oberfläche als Anhaltspunkt.

Der Expressionist bedarf der Oberfläche wie der elektrische Strom des Kohlendrahtes bedarf, um seine Leuchtkraft in Erscheinung treten zu lassen. Die Gegenstände sind ihm die bunten Fahnen, an deren Bewegung ein Unsichtbares sinnfällig wird.

Der pantheistische Impressionist erobert sich den unmittelbaren Besitz des Weltgefühls: das Einssein mit der Wesenstiefe

und der pansymbolische Expressionist erobert sich die sinnliche Aussprache an der Erscheinungswelt.

Erfüllung fanden diese Gesetze einer vollendeten Kunst in Marées und Cézanne:

Im Gegensatz zu einem rein geistigen, das Objekt mehr oder weniger vernichtenden Expressionismus sind Cézannes und Marées' Körper von einer verhältnismäßig klaren Linie umfaßt und derart durchgebildet, daß ihr reales Sein Selbstwert erhält. Sie sind nicht wie bei van Gogh und Kokoschka in ihren Linien nach außen geöffnet. Ihre Umrisse sind vielmehr sorgsam gezogene Behälter für ein in den Dingen Ruhendes. Ihre Flächen sind nicht nach innen gehöhlt, als warte der Körper, daß er aus unendlichen Fernen mit einem Sinn erfüllt werde, sie sind vielmehr sorgsam als flache oder ausgewölbte Wände um eine unendliche Tiefe gestellt. Ist der Stil der Gotik: Sehnsucht nach einem Überirdischen, dargestellt in der spitzwinklig nach oben verfeinerten Materie, so ist die Kunstform des pansymbolischen Expressionismus (Marées) und des pantheistischen Impressionismus (Cézanne) charakterisiert durch insichgeschlossene Flächen und Wölbungen.

So berührt sich ihr Stil scheinbar mit dem der Renaissance, deren Formungsgesetz lautet: klare, geschlossene Gestaltung des Körpers, um alles Schweifen ins Unendliche auszuschalten. Doch vergleicht man zum Beispiel Dürers „Apostel" (Abb. 46) mit Marées' „Hesperiden" (Abb. 45) oder Cézannes „Kartenspieler" (Abb. 44), so ergibt sich der entscheidende Gegensatz, daß Dürer den Körper als ein Festgefügtes bildet, daß seine Flächen und Wölbungen sich zu einem lückenlosen Ganzen fügen.

Cézannes und Marées' Flächen hingegen sind nicht zusammengeschweißt, nicht durch die perspektivischen Querstriche gebunden, sondern stehen wie eine Reihe von Wänden hintereinander. Zwischen ihnen bleibt ein Raum, an den der Künstler nicht zu tasten wagt, den er nicht zu formen sich vermißt. Zwischen ihnen bleibt ein Weg für das Unfaßbare, das von Mensch zu Mensch flutet.

Eine Stille bleibt zwischen ihren Flächen, in die Gott treten, aus der Gott sich breiten soll.

Und wie am einzelnen Körper, so ist es in der Zusammenstellung der Dinge. Während früher durch Querstriche und perspektivische Überschneidungen auf äußerliche Weise Abstand und Bindung zwischen Körpern hergestellt wurde, wird nun gerade das Zusammenhanglose zwischen den Oberflächen betont. Körper baut sich selbstwertig hinter Körper, wie die Urkraft Wesen auf Wesen, Blüten und Bäume schafft, die alle in sich geschlossen und doch in ihr verbunden sind. Dazwischen aber, im Abstand der Oberflächen, ist die Ruhe, das stille Schweigen unkörperlicher Tiefe. Während in der Gotik die Trennung der Körper durch einen, alle Einzelerscheinung vernichtenden Gesamtrhythmus behoben wurde, und in der Renaissance, um des Selbstwertes willen, die Trennung der Erscheinungen betont und nur in äußerlich-perspektivischer Weise überbrückt wurde, ist für Marées und Cézanne das Fernsein von Körpern (und für R. M. Rilke das Fernsein von Worten) Anlaß, ihre innere Verbundenheit fühlbar werden zu lassen. Bei ihnen sind die Überschneidungen so ausgeformt, daß deutlich wird: hier gehen zwei Körper aneinander

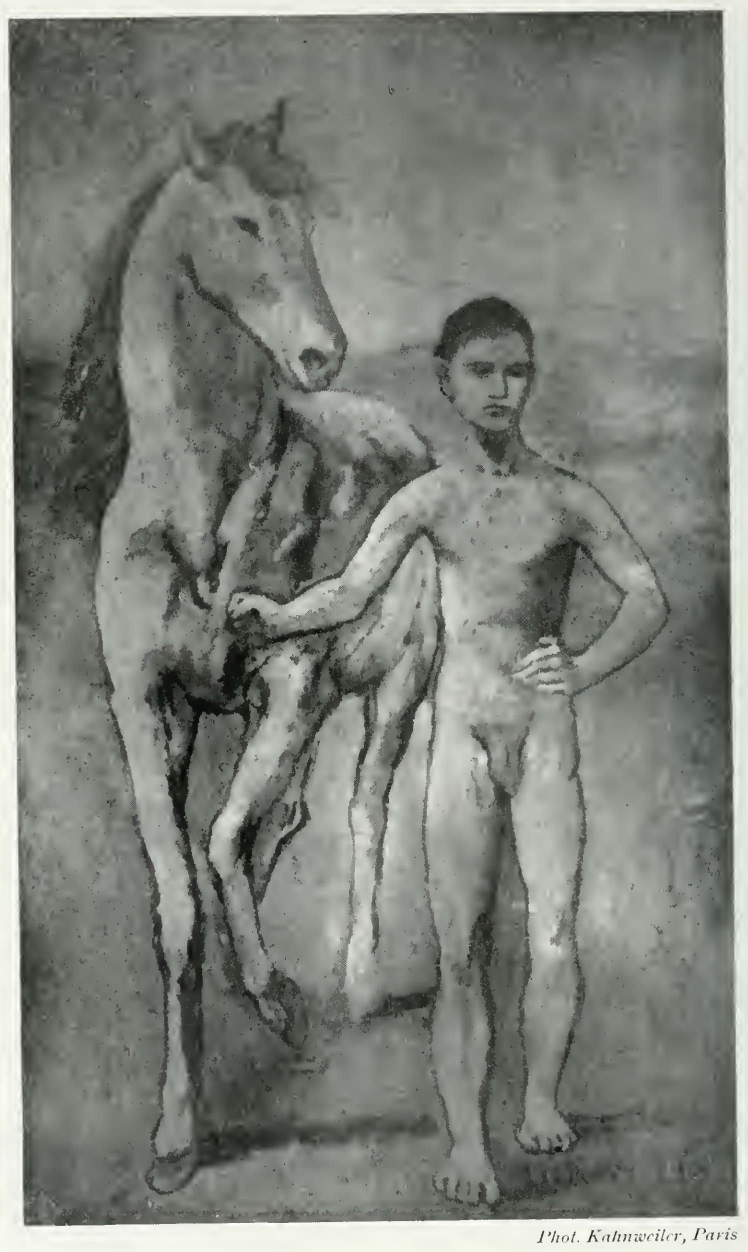
vorüber. Aber, je stärker man bewußt wird, daß die Körper sich nie zu verschmelzen vermögen, umso tiefer spricht der Schatten und das Licht, das zwischen ihnen, an ihrem Schnittpunkt aufzuckt und sie dennoch, in anderer, unberechenbarer Art bindet.

Cézannes wie Marées' Kunst ist also: Gestaltung des Seelischen an einem Körper.



Phot. F. Stoedtner Verlag, Berlin

Monet — Knabe mit Seifenblase *(Abb. 39)*



Phot. Kahnweiler, Paris

Picasso Jüngling mit Pferd *(Abb. 40)*



Phot. F. Bruckmann A. G., München

Marées

Pferdeführer *(Abb. 41)*

Phot. Kahnweiler, Paris

Picasso — Stilleben *(Abb. 42)*

Phot. F. Hanfstaengl, München

Cézanne

Stilleben *(Abb. 43)*



Aus Fechter Der Expressionismus. R. Piper Verlag, München

Cézanne — Kartenspieler *(Abb. 44)*

Phot. F. Bruckmann A. G., München

Marées

Die Hesperiden. Mittelbild *(Abb. 45)*





Phot. F. Hanfstaengl, München

Dürer

Apostel *(Abb. 46)*



Greco Der hl. Petrus *(Abb. 47)*



Phot. F. Bruckmann A. G., München

Marées

Drei Jünglinge unter Orangenbäumen *(Abb. 48)*

Unterschieden aber ist Beider Weg zu diesem gleichen Ziele:

Cézanne (Abb. 43 u. 44) nämlich geht an die Wirklichkeit wie er sie findet heran und sucht in ihrer Ausgestaltung zur Tiefe zu dringen; er sucht die Frucht an sich dadurch zu erkennen, daß er eine Frucht abschält und ihr Wesentliches künstlerisch festhält.

Marées (Abb. 41, 45 u. 48) hingegen erlebt zunächst an der Wirklichkeit bis zur letzten Tiefe, bis zum Wissen um ihr Wesen, — dann vergißt er das zufällige Objekt und sucht die Frucht in ihrer unbedingten Gestalt aufzubauen, indem er vom Kern ausgeht und dahin zu gelangen sucht, ein Gebilde, ähnlich und doch unendlich höher als die Wirklichkeit, auszuformen.

Cézanne geht von außen nach innen. Von der Wirklichkeit zum Wesen.

Marées vom Wesen, vom Abstrakten zur Erscheinung.

So sehen wir in Cézannes „Kartenspielern" (Abb. 44) zwei Menschen zufälliger, individueller Art sich gegenüber sitzen. Doch ihre Besonderheit ist so sorgfältig typisiert, die Zufälligkeiten (ich verweise auf die fast absonderlichen, aber zur Monumentalität gebildeten Hüte) sind so rein ausgeschieden, daß die Kartenspieler zum Symbol der Menschenbegegnung werden.

Cézanne betrachtet das Geschaffene und sucht seinen Ursprung.

Marées hingegen weiß um das Wesen und sucht, ähnlich dem Sichausgebären der Urkraft in irdische Bildungen,

seine überwirklichen Gefühle und Erkenntnisse zur Wirklichkeit zu machen. Er geht vom Allgemeinsten aus und sucht es — mit Hilfe impressionistischer Skizzen — in wenigen typischen Gestalten zu verwirklichen. Er schafft die Schöpfung nach, weniger reich in den Erscheinungen, aber künstlerisch erhöht und gereinigt. So stehen seine Menschen klar und sicher auf der Erde, als erfülle sich in ihnen im gegebenen Augenblick aller Sinn und alles Sein, als gäbe es nichts, das sie ändern, aus der Ruhe ihrer sicheren Haltung beugen könnte.

Und, da zwischen allen Flächen das gleiche Unfaßbare, der gleiche Raum ruht, wirken alle Gegenstände gleichwertig. Die Menschen sind Blumen in einem unendlich reichen Garten, sind höhere Verkörperungen der gleichen Kraft, die in Früchten und Bäumen und Blumen wirksam ist.

Während Cézanne im Menschen die Gottheit sucht, sucht Marées die Gottheit zu gestalten, indem er sie in irdische Wesen kleidet.

Cézannes Kunst ist Einswerdung mit dem Wesen.

Marées' Kunst ist ein Gebet aus der Erfüllung Stunde. Ist ein Symbol aus dem Wissen um die Gottheit. —

Von entgegengesetzten Seiten aus gelangen sie beide zu der Harmonie von Körper und Geist, von Eigenkraft und Allkraft.

Der jahrhundertelange Kampf, in dem bald unendliche Seelenflamme alle irdischen Formen niederbrannte, bald der Eigenwille des Menschen seine begrenzte Individualität aus der Allgebundenheit abschnitt und zum Maß der Welt ausrief, hat in Cézannes und Marées' Werken eine Versöhnung gefunden.

Und zwar eine Versöhnung, die beiden Gegnern volle Gerechtigkeit gibt.

Zwar gelang auch früheren Künstlern eine Einigung, aber nur, indem sie beide Kräfte ihres Eigentlichsten beraubten, indem sie das Sinnliche unter den Gesetzen eines mit Hilfe der Mathematik konstruierten, absoluten Körpers erkühlen ließen und die seelische Alltiefe zum faßbaren Gedanken: zum Ethos verengten (Abb. 46), oder indem sie den einen der Gegner wenigstens zu Zugeständnissen überredeten.

So gibt Greco in seinem „hl. Petrus“ (Abb. 47) zwar gleichzeitig das überwältigende Leben südlicher Sinnlichkeit und die flammende Mystik überwirklicher Tiefen, aber es fehlt das letzte Gleichmaß von Eigenkraft und Allkraft. Er will die Erscheinungswelt zwar nicht wie der Gotiker Grünewald (Abb. 7) ins Licht abstrakten Geistes auflösen; er vernichtet sie, um sie zu neuen, reineren Körpern erstehen zu lassen, aber diese neue Körperwelt ist trotz aller Sinnlichkeit nicht von der Eigenkraft des Erscheinung gewordenen, sondern von dem Rhythmus des absoluten Geistes durchlebt; sie ist nicht nach dem Maß des Erdgeborenen gebildet, sondern vom mystischen Erlebnis in überirdische Größe emporgerissen.

Marées und Cézanne hingegen bilden den Körper in dem sinnlichen Leben und dem Eigenmaß, das die Stunde der Geburt, der Einswerdung von irdischer Eigenkraft und göttlicher Allkraft ihm gegeben hat und erfüllen ihn gleichzeitig mit überirdischer Weite.

Der Körper ist ihnen der wohlbereite Kelch der Gottheit geworden. —

Wie für Cézanne und Marées der Körper, soll für den Dichter das Wort zum reinen Becher der Gottheit werden.

So vermag er ohne Scheu vor Entweihung seinem Gott den konturenlosen Leib aller irdischen Bilder zu leihen und zu ihm zu gehen als dem Nachbar, dem Vater, dem Ursprung und dem Ende. Befreit von allem Aufbeten nach Fernen, vermag er wie ein Kind in unzerbrechlichem Kahne inmitten der Meere zu fahren: sein Kahn ist ihm weit wie das Meer und das Meer ist ihm faßbar wie der Kahn.

Eine dünne Wand nur ist es, die ihn scheidet, eine unzerbrechliche Wand ist es, die ihn vor uferlosem Versinken wahrt.

Sein Dichten ist nicht mehr stammelndes Aufflattern zielloser Fahnen, es ist ein ruhiges Bauen an unendlichem Raume.

Sein Wort ist ein Brunnen, sauber gerundet, und zu allen Tiefen grundlos geöffnet.

Und wie eine Allee sich: Baum hinter Baum, von Horizont zu Horizont über die Erde reiht, ist sein Satz, von Wort zu Wort zögernd, durch Unendliches gebrückt.

Zwischen den Pfeilern der in sich gerundeten und doch verbundenen Worte fließt und ruht, wandelt sich und beharrt — die Pfeiler bindend und von den Pfeilern gebunden: das Meer unfaßbaren Sinnes.

SCHLUSSWORT

Mit Marées und Cézanne ist eine Verbindung der früher, und besonders im XIX. Jahrhundert getrennten Kräfte gegeben, des Übersinnlichen und Sinnlichen, des Lebensgefühls und des Weltgefühls.

Die Unendlichkeit des Seienden ist von ihnen gefunden.

Sie weisen als Ziel des heutigen Menschen, daß er nicht mehr nur das Geistige in der Erscheinungswelt sucht oder nur die Körperwelt unter Verneinung alles Unfaßbaren nachbildet, daß er vielmehr, durch die Hingabe an das Seiende, durch die Erfüllung alles Seienden mit seiner Liebe, die umso tiefer, als sie die Liebe eines Befreiten, eines Genesenden ist — an allen Dinge, die ruhig und daseinsfreudig ihr Sein zu Ende leben und stets im Augenblicke sich ganz entfalten: eine Aussprache, ein Symbol findet.

So wird er Blumen, Äpfel, Bücher und menschliche Gestalten mit der Mystik erfüllen, die in allem Seienden ruht.

Wie die Dinge keine Frage in sich tragen, außer der großen Einen Frage ihres Seins, die aus Farben und Linien zu dem bereiten Auge bricht, so wird sich in der kommenden Kunst das ruhige Geheimnis von dem Dulden und Handeln, von dem Ruhen und der Schönheit der Dinge öffnen.

Damit wird allgemein die neue, die bewußte Harmonie von Sinnlichem und Übersinnlichem erreicht sein.

Der Geist wird in der steten Berührung mit dem Irdischen zur Fülle der wahrhaften Kraft erstarken und sich in steter

Vertiefung in die Mystik des Seienden zur kraftvollen Ruhe des Bewußtseins klären.

Stoff und Gehalt, die sich bisher, aus entgegengesetzten Welten herbeigeholt, als mehr oder minder ungleiche Hälften gegenüberstanden, werden wieder, aus Einem geboren, zum Einklang werden.

Die Göttlichkeit der Erde wird wieder gefunden werden.

Aus demselben neuen Geiste der Vertiefung, aus derselben aufbauenden Gesinnung wie dieses Buch ist das Organ eines Kreises junger Strebender hervorgegangen:

DAS WERKSCHIFF

Brüderliche Ausfahrt

Eine Folge von vier Stücken

Heft 1 = 3 Mark. Heft 2 = 5 Mark

Vorzugsausgabe (50 Nummern) Heft 1—4 = 75 Mark

„Die Beiträge sind ohne Namensunterschrift. Hierin zeigt sich äußerlich eines der Grundziele der neuen Gemeinschaft: Das Streben nach Überwindung des Individualismus. Aus der Ichvergötterung einer entgotteten und entgeistigten Zeit soll wieder die Allgottheit werden. Die Ichsucht soll zerbrochen werden zur Tiefe bewußter Brüderlichkeit. — Aus diesem verengten Schein den unendlichen Sinn wieder aufzulockern, Mythen, Bilder, Sinnbilder zu schaffen, so traumhaft tief wie die Ursagen der Völker und doch kristallenklar aus dem durch Jahrtausende gewordenen Bewußtsein — einen neuen Mythus zu schaffen und damit die geistigen Ekstasen Weniger zum bindenden Gut Aller zu machen, ist die letzte Sehnsucht dieses Geistes."

Friedrich Märker in den Frankfurter Nachrichten.

„ . . . Dann wird man bekennen müssen, nirgends ein so glühendes Verlangen nach den Idealen der gereinigten Erde mit so viel Würde und Tiefe gepaart gefunden zu haben. — Das Bewußtsein der zu gemeinsamer Erhebung Verbundenen verharrt nicht im Auskosten seiner Erhabenheit, sondern weist den Weg. — Die Sehnsucht nach einem verjüngten, seiner Sendung zurückgegebenen Deutschland bricht blühend auf, ein begeistertes Wissen um lichtgesegnete, liebegesättigte, den urhaften Quellen neu vermählte Zukunft beschwingt die Schar. — Statt eitler Ablehnung alles früheren finden wir hier die Brücke zu den großen Lehrern, zu Bezeugungen verwandter Sinnesart zurückgebogen, mit redlichem Bedacht aus dem Erbgut ausgewählt und kühn mit eigenen Sprüchen vereint, die diese Probe gut bestehen. Hier ist echtes Vermögen und ein reiner Geist, der sich nur zu entspannen, zu leichten haben wird, um der vielersehnten Kultur mehr als Förderer: Verwirklichung sein zu können."

Neue Rundschau.

„Dies Werkschiff ist Aufruf und Bekenntnis einer Gruppe junger Deutscher, von Hoffenden und Gutgesinnten, welche den Geist suchen und ihm dienen wollen. Sie suchen und pflegen Gemeinschaft, über ihrer Verehrung weht Hölderlins Name wie eine heilige Fahne." — Willkommen, kleines braves Schiff, willkommen! Deinem Geist gehört die Zukunft."

Hermann Hesse in der National-Zeitung, Basel.

„ . . . Wie solche Arbeitsgemeinschaften zu Lebensgemeinschaften auswachsen können, zeigt das Beispiel der Münchner Werkschar, von derem Geist das erste Stück der Reden und Gesänge des Werkschiffes beredten Ausdruck gibt. Auf diese Sammlung von Dichtungen sei nachdrücklichst verwiesen."

Akademische Nachrichten, Leipzig.

„Der Leser spürt, daß hier eine Ideenwelt Ausdruck sucht, die — schon vor dem Gedanken an ihre literarische Veröffentlichung — für einen Kreis von Menschen geistiges Brot gewesen und die nun, erprobt erst, ins Breite wirken soll. Man empfindet ferner, daß diese Ideenwelt nicht mit ihrer Literaturwerdung zur Erledigung kommt, daß das Wort nur eine ihrer Ausdrucksmöglichkeiten ist, daß sie sich vielmehr aufs Leben selber richtet."

Hanns Braun im Wagenlenker.

Delphin-Verlag / München

FRITZ BURGER

Cézanne und Hodler

Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart

Zwei Bände mit 192 Abbildungen

Vierte Auflage

Kartoniert ca. 55 Mark. Gebunden ca. 75 Mark

Dieses Buch, das bei seinem ersten Erscheinen für die gesamte Auffassung der modernen Kunst grundlegend gewesen ist, zeigt den Weg und die Wandlung der heutigen Entwicklung an Hand zahlreicher Vergleiche. Die neue Auflage führt die Gedankengänge Burgers, welcher der Kunstwissenschaft durch den Krieg allzufrüh entrissen wurde, bis zur jüngsten Bewegung weiter.

„Seit Lessings Laokoon ist vielleicht nicht wieder ein so tiefgründiges Werk über die Probleme der Malerei geschrieben worden." Rheinische Hochschulzeitung.

„Burger bemüht sich, mit dem ganzen Apparat des Kunstwissenschaftlers, dem Gesetz der Gestaltung nahezukommen. Er rückt manchmal etwas stofflich aber niemals falsche Kunstwerke aus entlegenen Sphären zusammen, vergleicht einen Hodler mit einem Klinger, Böcklin, Renoir, Runge, einen Cézanne mit Rembrandt, Delacroix, Greco, Tizian, Rujsdael, Marées, Trübner, stellt einen Genin neben Millet, einen Gauguin neben Corot, Böcklin neben Corot, Monet neben Matisse, immer mit der Absicht, dadurch etwas vom Wesen der Gestaltung und des Gestalters anschaulich zu machen." Paul Westheim im Berliner Tageblatt.

Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit

Mit 65 Abbildungen

Geheftet ca. 13 Mark. Gebunden ca. 17.50 Mark

„Von der Kunst der Primitiven ausgehend, durchforscht Burger die Lebenssysteme der Völker aller Länder, aller Zeiten. Und in der Zwiespältigkeit, mit der sein Wesen diese Probleme zu lösen trachtet, liegt der Wert seines Werkes. Was sich dem Wissenschaftler versagt, sucht er künstlerisch, intuitiv zu fassen." Wiener Allgemeine Zeitung.

„Diese erste Niederschrift eines unvollendet gebliebenen Buches hat den vollen Reiz einer Auseinandersetzung mit den tiefsten und drängendsten Problemen, die mehr durchlebt als durchdacht, mehr gesprochen als geschrieben ist; die heiße Lebendigkeit, die Burgers Hörer enthusiasmierte, zuckt in diesem Buche." Prof. Hans Tietze in „Die bildenden Künste."

Delphin-Verlag / München

AUGUST L. MAYER

Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters

Mit 32 Lichtdrucktafeln. Zweite Auflage

Leicht kartoniert ca. 40 Mark. Gebunden ca. 46 Mark

„In der expressionistischen Kunst der mittelalterlichen Handschriftenmalerei war weit mehr Stilgefühl, Bewußtsein des inneren Gesetzes und viel höheres Können als bei den meisten Neutönern der Gegenwart. Für diese Behauptung liefern die 32 gut gewählten und scharf wiedergegebenen Bilder den vollgültigen Beweis. Die auserlesenen Erzeugnisse des 8. bis 15. Jahrhunderts gewähren jedem kunstfreudigen Auge echte Genüsse, die knappen Erläuterungen mannigfache Einsicht.“ Zeitschrift für Bücherfreunde.

✣

AUGUST L. MAYER

El Greco

Eine Einführung in sein Leben und Wirken

Mit 78 Abbildungen. Dritte Auflage

Geheftet ca. 35 Mark. Gebunden ca. 45 Mark

„Die neue Auflage erhebt sich über alle anderen in der Zwischenzeit in Deutschland erschienenen Publikationen über Greco nicht nur durch die größere Reichhaltigkeit des Abbildungsmaterials, das u. a. einige bisher überhaupt noch nicht publizierte Arbeiten des Meisters bringt, sondern dadurch, daß der Verfasser den Text bedeutend ergänzt und ebenso den Katalog des Werkes Grecos auf Grund eigener Forschungen verbessert hat. Das Buch gibt das geschlossenste Gesamtbild vom Schaffen des Künstlers, kein anderes sucht es so mit der Kunst seiner Zeit und der Gegenwart zu verknüpfen.“ Hamburger Fremdenblatt.

✣

MAX PICARD

Expressionistische Bauernmalerei

Mit 24 Lichtdrucktafeln

Zweite Auflage

Kartoniert ca. 20 Mark. Gebunden ca. 24 Mark

„Picards Buch, das schon in zweiter Auflage vorliegt, verdankt seinen Erfolg wohl hauptsächlich dem Reiz dieser kostbaren Bilderbeigabe. Es sollte aber auch wesentlich um des einleitenden Essays willen gelesen werden, das weit über den nächsten Gegenstand hinaus, in das Problem der Kunst und der Zeit hineinführt. Von jenem einen Einwand abgesehen, scheint mir Picards Stellungnahme die denkbar feinste und gründlichste.“ Julius Bab im Berliner Tageblatt.

Delphin-Verlag / München

KURT PFISTER

Rembrandt

Mit 50 Abbildungen

Pappband ca. 17 Mark. Leinenband ca. 19 Mark

Im Gegensatz zu den vielen schweren und dickleibigen Werken über Rembrandt gibt Pfister eine allgemein verständliche Darstellung des Problems. Immer von den Werken selbst ausgehend, untersucht er, wie das Gottes- und Lebensgefühl Rembrandts das einzelne Werk aufbaut, und erhält so eine klare, innere Entwicklungslinie. Darum sind die dem Texte angemessen gewählten, vorzüglich gelungenen Abbildungen, an sich schon eine abgekürzte Geschichte der Rembrandtschen Kunst, auch eine Biographie von innen gesehen.

✣

MAX RAPHAEL

Idee und Gestalt

Ein Führer zum Wesen der Kunst

Mit 24 Abbildungen

Pappband ca. 30 Mark. Halbleinenband ca. 40 Mark

Während in der Kunstbetrachtung der Gegenwart fast überall der Relativismus herrscht, sucht Raphael, auf der Basis einer festen und einheitlichen Weltanschauung, allgemein gültige Gesetze des Kunstschaffens herauszuarbeiten. Er bedient sich dabei einer klaren und einleuchtenden Methode, indem er die Produkte verschiedener Epochen, die Gestaltungsart verschiedener Künstler gegenüber demselben Motiv, oder das Schaffen desselben Künstlers auf seinen verschiedenen Entwicklungsstufen miteinander vergleicht. So kommt er zu neuen, höchst aufschlußreichen Resultaten. Das Bildermaterial schließt sich auf das engste an den Text an und gibt eine Reihe bisher noch nicht veröffentlichter Werke junger Künstler wieder, welche bald unter den ersten genannt sein werden.

✣

MAX RAPHAEL

Von Monet zu Picasso

Mit 32 Abbildungen

Zweite Auflage

Geheftet ca. 40 Mark. Gebunden ca. 50 Mark

„Ein Buch, das sich schon dadurch von dem größeren Teile der heute geschriebenen Kunstbücher angenehm unterscheidet, als es tatsächlich sehr viel mehr bietet, als es verspricht. Die Entwicklung der modernen Malerei vom Begründer des Impressionismus bis zum Entwickler des Kubismus wird in großen Umrissen gegeben. Es wird der Versuch einer Grundlegung des Schöpferischen gewagt, indem der dem Menschen eingeborene schöpferische Trieb als Ausgangspunkt genommen und aus dem Werden der Kunst ihr Sinn zu erfassen gesucht wird.“ Paul Westheim in Neue Zürcher Zeitung.

Delphin-Verlag / München

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

A 000 653 308 7